ÓSCAR BARRERO PÉREZ

LA NOVELA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DE POSGUERRA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

Óscar Barrero Pérez

LA NOVELA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Con estilo sobrio, terso y transparente, analiza Óscar Barrero en este libro un conjunto de novelas escritas en España entre 1946 y 1955. Se refleja en ellas, con mayor o menor nitidez, un clima de angustia y pesimismo característico de la literatura universal en aquellos años de posguerra. El individualismo radical, la introversión, la soledad del individuo, la finalidad incógnita del dolor, el misterio insondable de la muerte, la irremediable preocupación por la trascendencia... son planteamientos difusamente existencialistas, que impregnan con mayor o menor intensidad nuestra literatura narrativa de aquellos años.

Dentro del panorama de la novela española de posguerra, estudia Barrero con penetrante atención *Sin camino* y *Con la muerte al hombro*, de J. L. Castillo Puche; *Lázaro calla*, de G. Celaya; *La sombra del ciprés es alargada*, de M. Delibes; *Lola, espejo oscuro*, de D. Fernández Flórez; *Cuando voy a morir*, de R. Fernández de la Reguera; *No sé*, de E. García Luengo; *Buhardilla* y *Cama 36*, de E. Nácher; *La gota de mercurio* y *Segunda agonía*, de A. Núñez Alonso; *Hospital general*, de M. Pombo Angulo, y *Las últimas horas*, de J. Suárez Carreño. Todas estas novelas coinciden en una especie de

(Pasa a la solapa siguiente)

(Viene de la solapa anterior)

profundización metafísica, ajena hasta entonces a las preocupaciones de la narrativa española.

El ambiente neotomista que se respiraba en España por aquella época no era propicio para la asimilación de las ideas existencialistas ultrapirenaicas. Sólo con dificultad penetrarían tales inquietudes en nuestra novelística de finales de los años cuarenta y primera mitad del decenio siguiente.

La aparición del tremendismo —tantas veces considerado erróneamente como variante española del existencialismo francés— representa, según pone de relieve Óscar Barrero, una tendencia literaria autónoma, respuesta violenta de nuestros narradores a la imposibilidad de buscar para su expresión creadora cauces abiertos por la contemporaneidad europea.

Barrero se ha propuesto, y ha logrado, recuperar históricamente una generación de escritores «a veces un tanto perdidos, como sus propios personajes, en el vacío del recuerdo lejano o en el olvido». Esta recuperación contribuirá sin duda a la organización del confuso panorama de tendencias anteriores a la narrativa social, que comienza en la segunda mitad de la década de los cincuenta.

Las obras estudiadas por Óscar Barrero serán eslabones imprescindibles de la cadena que se establecerá algún día en nuestra reciente novelística como eje de una interiorización de la angustiosa realidad de la condición humana.

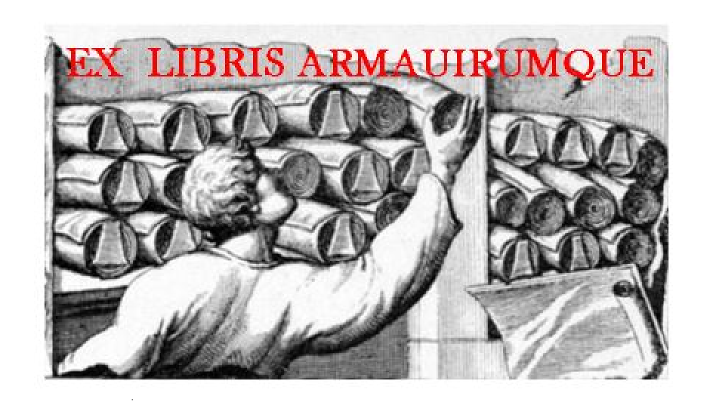
BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 356

ÓSCAR BARRERO PÉREZ

LA NOVELA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DE POSGUERRA





BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

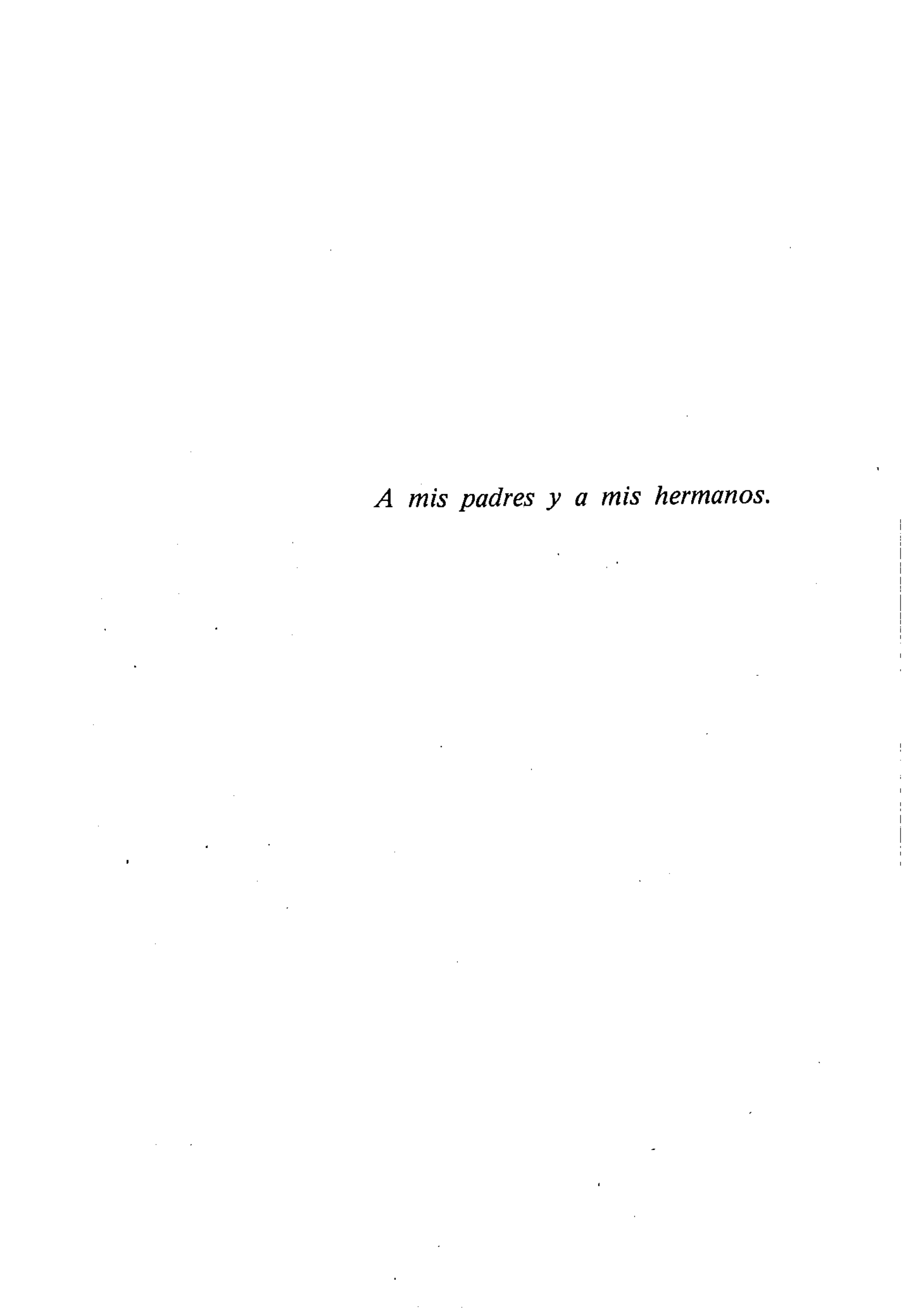
EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 20510-1987.

ISBN 84-249-1239-X. Rústica.
ISBN 84-249-1240-3. Guaflex.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1987. — 6005.



A mis padres y a mis hermanos.

Quede constancia aquí de mi reconocimiento a los autores con los que he dialogado sobre diferentes aspectos de sus obras. Mencionaré expresamente, por la asiduidad de los contactos, a Fernández de la Reguera, García Luengo, Nácher y Suárez Carreño. Y, dando por supuesta la imposibilidad de que un sentimiento (en este caso, de sincera gratitud) pueda ser reflejado (ni siquiera aproximadamente) por una sucesión de palabras, me limitaré a citar al profesor Rey Hazas, que siguió los pasos de este libro, ahora nacido, desde su estado embrionario; a José Luis Castillo-Puche, que alentó su desarrollo; y a mi director en el Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española, don Manuel Seco, que renovó, con su apoyo y sus siempre acertadas consideraciones sobre detalles del texto, la confianza que hace algunos años había depositado en mí. Por último, debo anotar la paciencia (digna, sin duda, de más loable causa) con que mi hermano David prestó su colaboración en las ingratas tareas del cotejo de citas, corrección de galeradas y confección del índice alfabético.

INTRODUCCIÓN

Entre 1946 y 1955 se escribe en España un conjunto de novelas en las que el clima de angustia y pesimismo característico de la posguerra mundial se refleja, con mayor o menor nitidez, en planteamientos difusamente existencialistas, proyectados temáticamente en puntos como el individualismo radical, la introversión psicológica, la soledad, el fracaso o la preocupación por los problemas de la trascendencia, la muerte, el dolor.

Si la directa influencia del existencialismo es claramente perceptible en *Lázaro calla,* la novela inicial de Gabriel Celaya, y, con otro objeto, en *Las últimas horas,* de José Suárez Carreño, así como, tal vez, en las dos primeras publicadas en España por Alejandro Núñez Alonso, y si tal filosofía es expresamente mencionada en las dos con las que José Luis Castillo-Puche da inicio a su carrera literaria, menos preciso habrá de ser su reflejo en algunas obras de autores como Delibes, Pombo Angulo, Darío Fernández Flórez, Fernández de la Reguera, García Luengo o Nácher, coincidentes todos ellos en una cierta profundización metafísica, ajena por entonces a las preocupaciones de la narrativa española.

El entorno, poco o nada propicio (cuando no hostil) a la asimilación de las ideas existencialistas, siempre en franca desventaja frente al neotomismo dominante en el panorama filosófico español de la época, no habría de favorecer, ciertamente, la penetración en nuestra novelística de finales de los años cuarenta y principios de los

cincuenta de tales inquietudes. El surgimiento de una tendencia literaria autónoma, el tremendismo, tantas veces erróneamente identificado como variante española del existencialismo francés, sería la violenta respuesta de aquella narrativa a la imposibilidad de crear a partir de moldes forjados por la contemporaneidad más que por la herencia de un pasado, por otra parte, de difícil recuperación.

Prácticamente silenciada entre los literariamente oscuros años cuarenta y la pujante corriente social de los cincuenta, nuestra novela existencial (de representación numérica obviamente reducida) integra, sin embargo, algunos de los títulos más sobresalientes de aquel tiempo característico de una generación de escritores a veces un tanto perdidos, como sus propios personajes, en el vacío del recuerdo lejano o en el olvido absoluto. Su recuperación, a efectos históricos, tal vez pueda contribuir a la organización del confuso panorama de tendencias anteriores a la narrativa social de la década de los cincuenta. En la cadena que quizá algún día sea posible establecer, dentro de nuestra reciente novelística, como eje de una interiorización en la angustiosa realidad de la condición humana, las obras aquí evocadas habrán de presentarse como un eslabón insoslayable.

PRIMERA PARTE

I

EL EXISTENCIALISMO EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA

1. LA FILOSOFÍA ESPAÑOLA EN LA POSGUERRA [1]

Con el final de la guerra civil española, el mundo cultural padece los efectos lógicos de una paralización a la que las circunstancias políticas derivadas de la nueva situación no son ajenas. El cambio de régimen va a propiciar una transformación radical de los presupuestos ideológicos y culturales que había sustentado la República en años anteriores, y la filosofía y la literatura habrán de ser terrenos sobre los que los estamentos oficiales ejercerán una vigilancia especial, con objeto de preservar la nueva ortodoxia establecida.

Ortega y Gasset, la gran figura de la filosofía española en la etapa prebélica, había optado, ante el estallido de la contienda, por la salida de la zona republicana. Retornará a España en 1945, aunque forzado ya a la pérdida de protagonismo en la escena intelectual. Eugenio d'Ors, incorporado a la zona nacional en un temprano momento, mantendrá su vinculación con la España oficial [2],

---

[1] Insustituible sigue siendo, fundamentalmente por su acopio de datos, el libro de E. Díaz, *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975)* (Madrid, Cuadernos para el Diálogo, ²1978).

[2] Escribía el anónimo introductor a las ocho *Glosas* de Eugenio d'Ors reproducidas, en 1936, por *Jerarquía,* la *revista negra* de Falange: «En la Falange todo es inseparable y unánime, la inteligencia y la artesanía, la milicia y la pasión medita-

pero la orientación de su pensamiento, de carácter más estético que filosófico propiamente dicho, lo apartará, en cierto modo, de las preocupaciones contemporáneas, tampoco especialmente presentes en el esencialismo de Zubiri [3].

El vacío filosófico español requería ser completado de alguna forma, y el escolasticismo (preferentemente neotomista) era el único sistema al que podía recurrirse sin peligro de rozar los límites de la heterodoxia. Por un lado, el fundamento religioso de dicha corriente la avalaba como inocua para la nueva situación política; por otro, ofrecía una garantía suficiente de abstracción sustancial y temporal y, consiguientemente, de no inmersión en los posibles problemas sociales o éticos de entonces.

Desde 1939, pues, y hasta fechas muy avanzadas, la única filosofía que tendrá cabida en España será el escolasticismo neotomista, claramente triunfante sobre otras opciones ideológicas aparentemente afines a los fundamentos del nuevo Estado [4]. Cuando, en 1951, J. Marías escribía unas notas sobre el existencialismo en España, la única orientación de pensamiento que oponía a la ausencia de aquel era, lógicamente, la escolástica tradicional:

> En España hay, ciertamente, neotomismo: en las Órdenes religiosas, en los Seminarios, en la enseñanza oficial desde 1939, en las publicaciones de este origen. Pero no hay existencialismo [5].

---

bunda. Por eso tiene que reconocer en Eugenio d'Ors uno de sus precursores, porque él fue primero en unir todas estas cosas desatadas» (*Jer,* [n.° 1] (inv. 1936), p. 104).

[3] La situación de Zubiri en el sistema político nacido en 1939 ha sido objeto de una reciente polémica, sostenida, desde planteamientos ideológicos distintos, por A. Pintor Ramos («Zubiri y su filosofía en la postguerra», *RyC,* 32 (en.-feb. 1986), 5-50) y G. Fernández de la Mora («Zubiri, apolítico», *RaE,* n.° 10 (mar.-ab. 1985), 224-227; este artículo responde a otro anterior de Pintor Ramos).

[4] «El fascismo no fue el tono del pensamiento español de la posguerra; aunque este no dejó de moverse en el ámbito del autoritarismo, más bien lo hizo al nivel de la tradición escolástica de los siglos medievales y del XVI español» (J. L. Abellán, «La prosa científica en el siglo XX», en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española* (Madrid, Guadiana, 1974), III, p. 506).

[5] «Presencia y ausencia del existencialismo en España», en *Filosofía actual y*

Dos revistas se significarán por su decidida defensa de la filosofía escolástica: *Razón y Fe,* órgano de la Compañía de Jesús, y *Arbor,* publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y celoso guardián, a través de sus páginas, de las ideas conservadoras bajo cuyos auspicios había nacido dicho organismo. La *ofensiva* tomista no solo no encuentra una resistencia obviamente imposible, sino que se amplía al terreno de las cátedras universitarias: H. Carpintero anota el hecho de que la de Metafísica desde la que Ortega propagara su enseñanza pasó a ser ocupada, tras la guerra civil, por el escolástico Ángel González Álvarez [6], dato quizá más simbólico que realmente significativo, pero revelador de un propósito de sustitución de la filosofía crítica por la vinculada a apriorismos religiosos. Cuando a España lleguen, lejanos pero potentes, los ecos existencialistas, la barrera oficial ante los mismos tendrá un carácter (avancémoslo ya) más eclesiástico que político.

La defensa exclusiva de la filosofía tomista impondrá sobre la obra de los dos puntales máximos del pensamiento español de nuestro siglo, Unamuno y Ortega, el silencio o el ataque más o menos virulento. Si en el madrugador libro de J. Marías sobre el primero de los citados no se dejaban de advertir «errores filosóficos y religiosos» y «una innecesaria heterodoxia» [7], el jesuita Q. Pérez llegaba mucho más lejos en su censura, al denunciar, en acre tono, el supuesto intento de

---

existencialismo en España (Madrid, Revista de Occidente, 1955), p. 26. El comentario data de 1951.

[6] Cf. «Pensamiento español contemporáneo», en G. Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona, Vergara, 1967), VI, p. 652.

[7] *Miguel de Unamuno,* Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 7. Del mismo año data el libro del franciscano M. Oromí, *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno. Filosofía existencial de la inmortalidad* (Madrid, Espasa-Calpe), enfoque sereno de las ideas unamunianas, en las que, no obstante, se señalan «muchos vacíos» y hasta «no pocas aberraciones» (p. 220). Un dato no carente de interés: Marías, ya en 1938, había acuñado el concepto de *novela existencial* para referirse a la peculiar *nivola* unamuniana (cf. su texto «La novela como método de conocimiento», en *Filosofía actual,* cit., p. 358).

> alzar por norma y modelo de la juventud hispano-americana a nuestro escritor más anormal en el sentido etimológico de la palabra; y a espíritu tan hostil en sus obras al catolicismo, por guía y conductor de la nueva generación española, que tuvo su bautizo de sangre en las márgenes sagradas del Ebro y su consagración entre plegarias bajo las bóvedas en ruinas del Alcázar [8].

«El mayor enemigo del catolicismo español en todo el siglo XIX», «sectario y hasta el fin apóstata» y creador de obras repletas de «herejías, irreverentes blasfemias, inmundas profanaciones y morosas descripciones pornográficas» eran las definiciones con que el también jesuita N. González Caminero pretendía resumir, en 1948 [9], el ejercicio filosófico y literario de Unamuno, no mejor tratado, cinco años después, por el Obispo de Canarias, A. Pildain y Zapiain, quien, seriamente alarmado ante la inauguración de la Casa-Museo dedicada en Salamanca a dicho autor, lo catalogaba como «hombre que, descatolizando, ciertamente, y en el peor de los sentidos, a millares de hijos de España, se dedicó a verter en sus artículos y en las páginas de sus libros toda esa balumba de errores, impiedades y herejías» [10].

Eran ya los últimos coletazos de una preocupación por un autor cuya heterodoxia filosófica, en realidad, no interesaba, a esas alturas de la posguerra, tanto como la *desviación* orteguiana. Y es que, mientras que Unamuno carecía, por la propia individualidad de su pensamiento, de una escuela de seguidores, la figura de Ortega todavía era recordada por quienes habían seguido sus actividades y

---

[8] *El pensamiento religioso de Unamuno frente al de la Iglesia,* Santander, Sal Terrae, ¿1946?, pp. 255-256. En el órgano de la Confederación Nacional de Congregaciones Marianas, el jesuita M. Quera señalaba al pensador como «algo vitando para la juventud española» («La estela engañosa de Unamuno», *EsMar,* n.º 515 (22 ab. 1944), p. 4).

[9] *Unamuno, I. Trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa,* Santander, Universidad Pontificia de Comillas, 1948, pp. 319, 384 y 383.

[10] *Don Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejías,* Las Palmas, Obispado de Canarias, 1953, pp. 7-8.

en la etapa que nos ocupa intentaban, en la medida de lo posible, revitalizar sus enseñanzas. El peligro no lo constituía ya Unamuno, ni tan siquiera un Ortega casi inactivo, sino los discípulos de este último.

Contra Ortega, por tanto, mucho más enérgicamente que contra Unamuno, se dirigirán las críticas del pensamiento semioficial del Régimen. Un libro del jesuita J. Iriarte, publicado inicialmente en sucesivos números de *Razón y Fe* (1941), examinaba punto por punto la doctrina de Ortega, para llegar a conclusiones como la siguiente:

> Es difícil que pueda esquivar Ortega la fuerza de los hechos aquí anotados. Los argumentos extrínsecos le niegan personalidad en el campo de la metafísica. [...] Hechos y realidades, comprobantes y datos objetivos que verá el pensador alzarse ante él con la fuerza de un mecanismo brutal empírico, sujetándole y oprimiéndole sin piedad. A él y a cuantos se han empeñado en ver una realidad ingente tras su nombre [11].

En la última frase del párrafo reproducido se adivina ya esa prevención que contra los epígonos de Ortega regularmente encontramos en otros textos de la época. Escribía, por ejemplo, N. González Caminero:

> Unamuno es más vitando que Ortega, aunque los dos hagan daño en las almas juveniles sin gran formación en el estudio de la fe católica. Por ninguna de sus partes es consolador el siguiente comunicado sobre la situación de la juventud respecto a las dos últimas muestras del error que hemos tenido en España: Unamuno divierte a los universitarios, *Ortega los guía* [12].

En 1955, la voz de la Iglesia registraba esa preocupación en un artículo del Obispo de Zamora, aparecido en la revista oficial *El Español* y favorecido, por consiguiente, con una difusión de pro-

[11] *Ortega y Gasset. Su persona y su doctrina,* Madrid, Razón y Fe, 1942, pp. 235-236.

[12] *Unamuno,* cit., p. 380 (el subrayado es mío).

porciones mucho más amplias que las garantizadas por su ulterior reproducción en una publicación religiosa. En el escrito, algo posterior al fallecimiento del pensador, las ideas de este eran sometidas a un repaso crítico teñido de notas negativas que acababa resaltando la incompatibilidad de aquellas con la fe católica, a modo de advertencia a los seguidores del maestro: «No acabamos de entender la postura de los que se proclaman católicos y discípulos de Ortega», anotaba Monseñor E. Martínez [13].

En la muy tardía fecha de 1958 estallaba una de las polémicas más encendidas en el apagado mundo cultural de la posguerra, a raíz de la aparición de un libro del dominico S. Ramírez sobre la filosofía orteguiana, «netamente falsa e infundada en sí misma y en todas sus partes sustanciales», a juicio de dicho autor [14]. La línea básica en la que se sustentaba la implacable crítica del Padre Ramírez era la de que «las ideas fundamentales de la filosofía orteguiana son incompatibles con la fe y la moral del catolicismo» [15]. El recuerdo de quienes todavía aspiraban a mantener vivas las enseñanzas del maestro asomaba al final del voluminoso libro:

> Lo que no cabe en realidad es que un lector absorba consciente y deliberadamente ese veneno orteguiano, declarándose su discípulo y seguidor entusiasta, y al mismo tiempo conserve intacta su auténtica fe católica [16].

[13] «Orientación de urgencia», *ST,* 44 (feb. 1956), p. 68; reproducido de *Español,* n.º 396 (dic. 1955). Una década antes, el escolapio L. Suárez, en una conferencia impartida en la XIII semana pedagógica de la F. A. E., había denunciado que «la filosofía de José Ortega y Gasset no solo no entraña el pensamiento católico, sino que parece excluirlo positivamente y tratar de agostarlo en los corazones de sus lectores» («La filosofía de Ortega y Gasset ante el peligro del desequilibrio mental de las juventudes universitarias», *Atenas,* n.º 152 (ab. 1945), p. 109).

[14] *La filosofía de Ortega y Gasset,* Barcelona, Herder, 1958, p. 368.

[15] *Ibíd.,* p. 442.

[16] *Ibíd.,* p. 443.

Las respuestas no se hicieron esperar. P. Laín Entralgo [17] y J. L. López Aranguren [18] manifestaron su discrepancia con la interpretación del Padre Ramírez, coincidiendo en ello con un artículo anónimo (muy probablemente a título de editorial) aparecido en la revista de los Padres Agustinos *Religión y Cultura* [19]. Pero el más enérgico contradictor de los varios libros dedicados por el dominico al tema habría de ser J. Marías, quien refutó en *El lugar del peligro* [20] las tesis de aquel, incidiendo así en una polémica cuyos orígenes se remontaban a varios años atrás, cuando en 1950 el propio Marías se había sentido obligado a defender a su maestro [21] ante los insistentes ataques de que comenzaba a ser objeto. A la citada obra de J. Iriarte, en efecto, se había sumado la del presbítero J. Saiz Barberá, autor de las siguientes palabras:

> Ortega y Gasset no ha sido más que un episodio idealista en la historia del pensamiento filosófico español, que quiso interrumpir la corriente realista del genuino pensar nacional. Pero, desbordado después de la Cruzada Nacional por el resurgimiento de la filosofía tradicional, ha quedado fuera del área nacional en la esplendorosa reacción españolista del realismo escolástico [22].

No todo eran reproches al contenido del pensamiento orteguiano, si bien, en general, los ocasionales elogios se mantendrán en el marco de las publicaciones falangistas: el nombre de Ortega es citado repetidamente por los articulistas de *Jerarquía* (uno de los cuales llegó a considerar al filósofo como «nuestro primer escritor actual» y hasta «precursor del movimiento nacionalista» del 18 de Julio [23]), mientras que *Haz* acogía en 1941 una serie de textos, fir-

[17] «Los católicos y Ortega», *CHa*, n.° 101 (mayo 1958), pp. 283-296.

[18] *La ética de Ortega*, Madrid, Taurus, 1958.

[19] «Un libro sobre Ortega», *RyC*, 3 (ab. 1958), pp. 321-325.

[20] Madrid, Taurus, 1958.

[21] En *Ortega y tres antípodas. Un ejemplo de intriga intelectual* (Buenos Aires, Revista de Occidente, 1950).

[22] *Ortega y Gasset ante la crítica. El idealismo en «El Espectador», de Ortega y Gasset*, Madrid, Philosophia, 1950, p. 260.

[23] M. Iribarren, «Letras», *Jer*, [n.° 1] (inv. 1936), p. 123.

mados por J. Sainz Mazpule, en los que, sin prejuicios ideológicos evidentes, se analizaban algunos aspectos de las ideas de aquel [24]. Sin embargo, la desconfianza de la cultura semioficial hacia Ortega y, más mitigadamente, hacia Unamuno, se prolongaría hasta la misma década de los sesenta.

No podía esperarse, a tenor de estos datos previos, una reacción positiva (y ni siquiera neutral), por parte de aquella cultura (de raigambre tomista en su vertiente filosófica), ante la penetración del existencialismo en nuestro país. Aunque J. Marías señalara en su momento que este no constituía una revelación para España (el conocimiento de Heidegger databa de años anteriores a la guerra civil [25]), lo cierto es que su presencia nítida fuera de los círculos altamente especializados solo se dejó sentir a principios de los años cincuenta.

Aunque al margen de las estructuras universitarias, el pensamiento español comienza a experimentar, hacia 1950, la esperable actualización propiciada por el contacto con el mundo exterior a nuestras fronteras. Proliferan por entonces las tertulias literarias y, con ellas, las reuniones en que se leen y comentan las obras más representativas de los existencialismos germano y francés. El inicial interés por Heidegger, cuyo pensamiento había sido asumido como alternativa provisional de oposición al escolasticismo oficial, pronto cederá paso a la lectura apasionada de los textos de Sartre [26].

[24] «De Ortega a Heidegger», serie de artículos publicados en *Haz* entre el 18 de febrero y el 25 de marzo de 1941. Sirva de anécdota sobre la desviación que las revistas de Falange registraban con respecto a las consignas oficiosas el dato de que el 28 de enero de ese mismo año (cuando desde las altas instancias culturales se insistía en cierta revitalización de la narrativa española), *Haz* hablaba de «crisis novelística indudable» (p. 4), a propósito, cabe suponer, de la misma circunstancia (un premio declarado desierto) que por aquellas fechas servía de base a A. Marquerie para su análisis coyuntural «La novela en este instante español» (*RNE,* 1 (mar. 1941), 61-63).

[25] Cf. J. Marías, «Presencia y ausencia», cit., pp. 29-30.

[26] «Este heideggerianismo tímido, que fue abandonado rápidamente por los mismos que en él se habían interesado, no llegó a configurarse como alternativa u

Ya a finales de los años cuarenta, prácticamente coincidiendo con el decreto del Tribunal del Santo Oficio por el que todas las obras de Sartre eran incluidas en el *Índice de Libros Prohibidos* (octubre de 1948), habían ido apareciendo, incluso en revistas de circulación no restringida a ámbitos filosóficos o religiosos, algunos artículos sobre el existencialismo, acompañados por libros divulgativos de variado carácter en los que los más señalados representantes de dicha corriente de pensamiento eran objeto de unos estudios que, con retraso evidente, incorporaban a España a la actualidad cultural europea. A costa de una dificultosa superación de trabas y prejuicios (los censorios entre ellos), el existencialismo francés (con más ímpetu que el alemán) se iba introduciendo en los ambientes intelectuales, a la par que se intensificaba la ofensiva de la filosofía escolástica ortodoxa.

Varios años antes del estallido de la contienda bélica española, R. Ledesma Ramos se había ocupado de Heidegger en tres artículos de *La Gaceta Literaria* [27], previos a la publicación, en *Cruz y Raya,* de la traducción, a cargo de Zubiri, de *¿Qué es Metafísica?,* escrito del pensador germano destinado a convertirse en el primer contacto directo de una parte de nuestros intelectuales de entonces con el existencialismo [28].

Por supuesto, el conocimiento de Sören Kierkegaard se remontaba a Unamuno; pero, sin necesidad de llegar a tal antecedente, debe recordarse, con Marías, que el propio Ortega y Gasset había

---

opción en la institución universitaria ni en la industria de la cultura. [...] Sucedió de modo bien distinto con otras formas de existencialismo, especialmente sartriano, que alcanzaron gran predicamento en los medios intelectuales no filosóficos y entre el estudiantado» (V. Bozal, *El intelectual colectivo y el pueblo,* Madrid, Alberto Corazón, 1976, pp. 38-39).

[27] «Notas sobre Heidegger. *¿Qué es Metafísica?», GLit,* n.° 75 (1 feb. 1930), p. 11; n.° 76 (15 feb. 1930), p. 13, y n.° 79 (1 ab. 1930), p. 14.

[28] *CyR,* n.° 6 (15 sept. 1933), pp. 83-115. Celaya, el autor de nuestra primera novela existencialista, accedería a la nueva corriente a través de este texto (cf. E. García Rico, *Literatura y política (en torno al realismo español),* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 23).

comentado el *Sein und Zeit* del pensador alemán en 1928, y que Zubiri había seguido los cursos de este un año después [29]. Son esos los datos de una prehistoria en la que, curiosamente, desempeña un papel nada desdeñable el falangismo, acogedor en las páginas de *Jerarquía* de artículos que, en plena guerra civil, traían frecuentemente a colación las más diversas referencias existencialistas. A. García Valdecasas [30], P. H. Michel [31], J. P. Marco [32], J. M. Pemán [33] y L. Legaz [34] citaban a Heidegger, Marcel o, en general, la filosofía existencial, mientras que P. Laín Entralgo, en su «Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange», oficializaba, en la misma revista, la *nacionalización* de Heidegger al definir la de este como «la más profunda y más radicalmente humana entre las filosofías de hoy» y concluir que «el ser-para-la-muerte lo hemos escrito y vivido los españoles con más intensidad que nadie» [35].

No es tan inverosímil el hecho de que la doctrina que se suponía iba a imponerse como sustento ideológico del nuevo régimen admitiera a Heidegger como pensador asimilable. Acertadamente anota T. Mermall que «la mística heideggeriana del ser para la muerte, su concepto de destino y de resolución ética concordaban mucho más con el temperamento romántico falangista que la superficial *angelología orsiana*» [36].

No hemos traspasado hasta ahora, sin embargo, los límites de la primera etapa del proceso, en la que, efectivamente, el falangismo y su *mística revolucionaria* parecían destinados a configurarse como fuerza de apoyo ideológico esencial para el nacimiento del nuevo Estado. Los derroteros por los que se encaminará el discurrir

---

[29] Cf. «Presencia y ausencia», cit., p. 29.
[30] «Hombre y yo», *Jer,* n.° 2 (1937), pp. 23-40.
[31] «La angelología de Eugenio d'Ors», *ibíd.,* pp. 41-57.
[32] «Pequeño periplo en torno al concepto de totalidad», *ibíd.,* pp. 149-154.
[33] «Este es el Poema de la Bestia y el Ángel», *ibíd.,* n.° 3 (mar. 1938), pp. 13-32.
[34] «Sentido humanista del nacional-sindicalismo», *ibíd.,* pp. 93-112.
[35] *Ibíd.,* n.° 2 (1937), pp. 165 y 168.
[36] *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 33-34.

histórico serán otros diferentes, y la superposición del tradicionalismo conservador (de consistente base religiosa) sobre el falangismo estará fuertemente implicada en la actitud general ante el fenómeno existencialista.

Durante el período bélico, un *ser-para-la-muerte,* retórico o vivencial, no podía dejar de ejercer un cierto atractivo sobre el intelectual combatiente. Pero, concluida la guerra y embarcados los nuevos gobernantes en un proyecto de reconstrucción nacional, tanto en el terreno económico como en el moral e ideológico, un presupuesto cultural militante carecía ya de sentido en el marco de una situación que debía caracterizarse por la recuperación del orden puesto en entredicho por el *interregno* republicano. Como comenta V. Bozal, «una cultura de orden exigía una filosofía ordenada, y esta no podía comprenderse en la predicación de un malsonante ser-para-la-muerte» [37].

No obstante, la huella de Heidegger (un Heidegger, quizá, de efectos atenuados) había de marcar la que el jesuita J. Iturrioz, en su prólogo a un libro de A. Delp sobre el pensador alemán llamaba, en 1942, «literatura filosófica del Movimiento» [38]. La revista *Escorial,* por ejemplo, atendería con insistencia al existencialismo (y no solo al de Heidegger) a través de artículos firmados por J. Sainz Mazpule [39], D. Valcárcel Kohky [40] y Manuel Fraga Iribarne [41]. Tales textos seguían al escrito de Heidegger «Hölderlin y la esencia de la poesía», publicado por dicha revista en 1943 [42].

El ser-para-la-muerte quedaba, sí, un tanto alejado de las nuevas orientaciones ideológicas, pero no por ello se olvidará a su pro-

---

[37] *El intelectual colectivo,* cit., p. 30.

[38] En A. Delp, *Existencia trágica. Notas sobre la filosofía de Martin Heidegger* (Madrid, Razón y Fe, 1942), p. 12.

[39] «Cometidos de un existencialismo cristiano», *Esc,* 19 (1949), pp. 141-151.

[40] «Aún y todavía y siempre sobre el existencialismo», *ibíd.,* 20 (sept. 1949), pp. 195-209.

[41] «Política existencialista», *ibíd.,* 21 (en.-feb. 1950), pp. 71-80.

[42] *Ibíd.,* 10 (feb. 1943), pp. 163-180.

genitor, distinguido siempre, en la crítica filosófica española de la década de los cuarenta, con un trato sensiblemente distinto del recibido por Sartre. A Heidegger, en efecto, nunca se le discutirá (lo que no sucederá con el autor francés) su condición de filósofo riguroso y profundo. Paralelamente a la tolerancia con que sus escritos son comentados en España, su influencia sobre nuestra primera generación existencialista se acrecienta, preparando así el terreno para la incursión sartriana. Continúan apareciendo artículos con diferente enfoque cuando, en 1948, Gabriel Marcel, el más ilustre representante del existencialismo católico, visita España para impartir una serie de conferencias en Madrid, con motivo de las cuales su nombre asoma en las páginas de los periódicos, favoreciéndose de esta forma una superficial toma de contacto con una filosofía prácticamente desconocida (así lo reconocía el entrevistador de *Ínsula* que formulaba sus preguntas al pensador francés [43]) en nuestro país.

J. Marías, al intentar esbozar las razones por las que la tendencia existencialista no había arraigado entre nosotros con la misma fuerza con que lo había hecho en otros lugares, ofrecía dos alternativas como posibles respuestas al fenómeno. Con el eufemismo *coacción* disfrazaba el legatario de Ortega las barreras censorias; pero, anotaba, «esta primera hipótesis solo sería válida para una corriente del existencialismo» [44], afirmación con toda seguridad alusiva a Sartre y su proscrito agnosticismo. La segunda teoría, el atraso cultural de nuestra nación, a causa del cual el existencialismo podría no haber llegado todavía a España, la desmentía su propio ponente con las pruebas sobre el conocimiento de Heidegger entre las máximas figuras de nuestra filosofía en la etapa previa a la guerra civil. ¿Qué explicación aportar, entonces?

Cabe pensar que el límite máximo al que las estructuras culturales de la España anterior a 1950 permitían acceder era el representado por Heidegger. Pero este definía la tendencia más intelectualiza-

[43] Anónimo, «Gabriel Marcel en España», *Íns*, n.° 29 (15 mayo 1948), p. 7.
[44] «Presencia y ausencia», cit., p. 28.

da y, por ende, menos asequible al conocimiento general, de la filosofía existencialista. Y si puede englobarse en un dato el contenido de la misma, no hay duda de que ese sería su enorme capacidad de irradiación a los ámbitos no especializados: sería Sartre, y no Heidegger, el destinado a traspasar esta última barrera. Ni el filósofo germano ni Unamuno, que pudiera haberse convertido en el centro de una cierta *nacionalización* del existencialismo [45], serían capaces de competir, a medio plazo, con la influencia sartriana. Y en cuanto a la línea más moderada (y teóricamente asimilable por la cultura semioficial de posguerra) dentro de la filosofía existencial, la representada por Marcel, el profundo recelo ante un pensamiento agustiniano y no tomista como el suyo impediría también la plena aproximación del neoescolasticismo de nuestra posguerra a inquietudes contemporáneas.

2. EL EXISTENCIALISMO EN LAS PUBLICACIONES DE LA POSGUERRA

Un repaso a las publicaciones de la época hasta 1950 [46], fecha que puede tomarse como punto de partida de una nueva etapa,

[45] «Si en España se viene hablando de Heidegger desde 1929, y si Unamuno puede servir de apoyo al desenvolvimiento de un existencialismo de tonalidad española, lo que se prefiere, sin embargo, es Sartre» (G. Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea,* Madrid, Guadarrama, 1956, p. 443).

[46] Una muy útil información sobre libros y artículos relacionados con el existencialismo, hasta las fechas de referencia, puede encontrarse en S. Gómez Nogales, «Bibliografía, principalmente hispánica, sobre el existencialismo» (*Pens,* 10 (ab.-jun. 1954), pp. 196-210), y en la obra de L. Martínez Gómez, *Bibliografía filosófica española e hispanoamericana (1940-1958)* (Barcelona, Juan Flors, 1961). 1951 es el año elegido por F. Valls como límite en su libro *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)* (Barcelona, Antoni Bosch, 1983), tan útil por la abundancia de datos como poco objetivo en la interpretación de los mismos, interpretación que debe ser corregida al alza en no pocos aspectos (considérese, por ejemplo, en el ámbito filológico, el lamentable arrinconamiento al que los actuales planes de estudio condenan el latín y el griego y compárese tal hecho con el esplendor

resultará bien ilustrativo de la oposición frontal con que, salvo aisladas excepciones, hubo de enfrentarse el existencialismo en su avance por la cultura española. Los ataques al mismo provinieron sobre todo del campo eclesiástico, por otra parte el único en condiciones de dar la réplica, desde sus revistas, a la nueva corriente que amenazaba (así se consideró desde el inicio) con arrumbar los principios morales que se pretendía salvaguardar.

El existencialismo, por supuesto, suscita el rechazo o, en el mejor de los casos, la prevención de casi todos los comentaristas de temas filosóficos en las publicaciones de la década de los cuarenta. Así, es posible leer, ya en 1950, un artículo del Padre M. Oromí en el que se denuncia a aquel como exaltador de «todos los bajos apetitos del hombre» [47]. El propio Oromí ya había confesado, en ese mismo año, una cierta desorientación ante el fuerte empuje de la nueva corriente de pensamiento:

> Lo grave del caso es que no sabemos en qué consiste el existencialismo, como tampoco sabemos a punto fijo en qué consiste la moda. Y es que el existencialismo consiste, lo mismo que la moda, en no tener consistencia [48].

El *existencialista* es reconocible en su porte externo, en una actitud anticonvencional que difícilmente deja entrever la posible trascendencia metafísica. Escribía D. Valcárcel Kohky:

> En las grandes ciudades ha dado en florecer una moda, que más que moda yo llamaría secta, porque hasta se distingue por la forma, al estilo *miliciano,* del vestir, que ha arrebatado las mentes ociosas de la mayoría de los estudiantes sin gana de estudiar, los pintores que no saben pintar, los escultores surrealistas y los demás residuos de vividores sin conciencia ni dignidad [49].

---

alcanzado por estas disciplinas a partir de la implantación, en 1938, del Bachillerato clásico).

[47] «Escolasticismo ante existencialismo», *CoLit,* n.° 7 (1 sept. 1950), p. 4.

[48] «Existencialismo por penúltima vez», *ibíd.,* n.° 1 (1 jun. 1950), p. 5.

[49] «Aún y todavía y siempre», cit., pp. 204-205. No me resisto a reproducir

La *moda* existencialista no es sino la epidermis de un fenómeno cuyas consecuencias aún no se alcanza a calibrar con exactitud, aunque se empiece a percibir ya la necesidad de organizar de algún modo la variedad de tendencias que parecen darse cita en el conglomerado de la nueva filosofía. Una división de especial interés y que, en la práctica, va a situarse en la base de toda crítica al existencialismo, es la determinada por el presbítero J. Tusquets, quien, en 1947, diseñaba tres ramas para el árbol de aquel: a la izquierda adscribía a Heidegger, Sartre y Camus; en el centro emplazaba a Unamuno y Chestov, y en la derecha, a Jaspers, Berdiaev y Marcel [50]. En su elementalidad, el esquema trazado resulta perfectamente válido para seguir los pasos de la postura crítica que en nuestro país se adoptó ante las más caracterizadas figuras existencialistas: el elogio a Marcel, por ejemplo, contrastará vivamente con el generalizado repudio a Sartre y aun con las reservas suscitadas por Unamuno.

El interés por Heidegger había surgido, como se ha señalado, en fecha muy temprana y, antes de revitalizarse a principios de los años cincuenta, en las publicaciones especializadas de la primera década de posguerra su nombre es acogido con respeto no exento de precaución en lo referente a los postulados de un pensamiento cuando menos ambiguo ante el problema de Dios. El jesuíta J. Iturrioz publicaba en 1942 un libro que incluía uno de los primeros acercamientos críticos a la filosofía heideggeriana [51], y tres años

algunas líneas de una curiosa carta enviada a *Destino* y publicada por esta revista en su número 669 (3 jun. 1950, p. 2): «Encontramos natural que en un país como Francia, y más en una ciudad como París, se desarrolle un tipo extraño a causa de los trastornos ocasionados por la guerra. Personas amargadas y gente que vino de los campos de concentración, *zazus* parisinos y bohemios vieron en el existencialismo un nuevo modo de vivir. [...] Hemos tenido tipos muy curiosos en Barcelona, modernistas, bohemios y arbitristas, como en ningún sitio, pero nunca una manera de ser tan rara colectivamente. Sin embargo, hemos visto existencialistas por nuestra ciudad, y a veces en grupos; la primera vez que los vimos creímos que estaban de paso, pero nos vamos convenciendo de que han plantado tienda.»

[50] «Ante el existencialismo», *Ecc*, n.° 334 (6 dic. 1947), p. 14.

[51] *El hombre y su metafísica. Ensayo escolástico de antropología metafísica*, Madrid, Pontificia Universitas Gregoriana, 1942.

después (con un retraso de otros tres en relación con su primera salida a la luz) aparecía en España *La filosofía de Martin Heidegger* [52], obra en la que A. de Waelhens, desde una óptica cristiana, abría nuevas perspectivas en la interpretación del pensamiento del filósofo germano. Finalmente, en 1948 era el de este el primer nombre existencialista que se incorporaba a una colección de la editorial Espasa-Calpe destinada a dar a conocer el pensamiento de las más destacadas figuras de la filosofía contemporánea. Dirigida por el jesuita argentino I. Quiles, autor de la obra sobre Heidegger [53], la serie se completaría con sendos estudios sobre Sartre [54] y Marcel [55], así como con un volumen que, con el título *Existencialismo, filosofía y poesía (ensayo de síntesis),* publicó en 1948 el jesuita J. L. Segundo.

Mientras tanto, diversos puntos de la estética heideggeriana estaban siendo estudiados por M. Cruz Hernández [56] y E. Frutos [57], en análisis complementarios a otro tipo de textos, como el de J. Iturrioz, en los que el interés se centraba en el contenido metafísico de las obras del pensador alemán. Iturrioz llegaba a propugnar una cierta aproximación metodológica de este hacia los fundamentos tomistas, al juzgar que Heidegger, «sin pretenderlo ni casi caer en la cuenta de ello, se encuentra inderrocablemente montado en una abstracción realizada con la exactitud y perfección del más rancio escolasticismo» [58]. Cuando algún reproche de entidad se formula

[52] Madrid, CSIC, 1945.

[53] *Heidegger. El existencialismo de la angustia,* Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

[54] I. Quiles, *Sartre. El existencialismo del absurdo,* Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

[55] J. Aduriz, *Gabriel Marcel. El existencialismo de la esperanza,* Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

[56] «Filosofía y estética del lenguaje en Martin Heidegger», *RFil,* 8 (ab.-jun. 1949), pp. 253-277.

[57] «La vinculación metafísica del problema estético en Heidegger», *RIE,* 6 (oct.-dic. 1948), pp. 335-342. En la vertiente estética del existencialismo incidía E. Aguado con su artículo «El existencialismo y la estética» (*ibíd.,* 7 (ab.-jun. 1949), pp. 163-187).

[58] «Abstracciones en Heidegger», *Pens,* 1 (jul.-sept. 1945), p. 357.

al autor germano, aparece en general vinculado a nociones de ortodoxia religiosa. Así, M. Cruz Hernández escribía que su defecto esencial

> es el no haber sabido trascender esta nihilidad radical de la existencia humana, que está predicando irremisiblemente la existencia de un *ser en sí,* de un Dios personal que es *quien* fuerza a la existencia humana a hacerse [59].

No obstante esta actitud general de apertura comprensiva, no faltaban las severas censuras hacia el cuerpo general del pensamiento heideggeriano, como la de Fray M. Ortúzar, durísimo fustigador del *Sein und Zeit* en un número de la revista *Estudios* de 1947 [60], o como la de L. Legaz [61], compilador en su artículo de buena parte de los juicios que la crítica española de aquel tiempo mostró ante el existencialismo. Acorde con la fecha de publicación del escrito (1943, a pocos años del final de la guerra civil) y con la pretensión de vincular las coordenadas ideológicas del nuevo régimen con la corriente cultural de moda fuera de nuestras fronteras, en él se afirmaba que «la generación que aparece como representante del pensamiento español a partir del Movimiento del 18 de julio se presenta cargada de preocupación existencialista». En consecuencia, y también en ello de acuerdo con las notas definitorias de la nueva situación de España, se aspiraba al establecimiento de los más distantes nexos con el pretérito (no casualmente localizados en nuestros Siglos de Oro) y con la tradición escolástica del Barroco, en la que, escribía Legaz, «domina un sentido individualizador y existencialista». El autor, en fin, terminaba afirmando que «lo que invalida

[59] «La filosofía de Martin Heidegger en el horizonte de nuestro tiempo», *BUG,* 18 (feb.-jun. 1946), p. 95.

[60] «En torno al *Sein und Zeit*», *Estud,* 3 (en.-ag. 1947), pp. 164-184. Mucho más moderado en su juicio se mostraba, en la misma revista, el religioso J. M. Alonso, autor del artículo «Existencialismo y actitudes de contraste» (*ibíd.,* pp. 77-134).

[61] «Razones y sinrazones de la filosofía existencial», *Español,* n.° 39 (24 jul. 1943), p. 13.

radicalmente la filosofía existencial de Heidegger [...] es el hecho de pretender construir un sistema filosófico al margen del cristianismo».

El entronque del existencialismo con el pasado lejano y la necesidad de su sujeción a unos principios religiosos, indiscutibles por su propia esencia, serán dos de las directrices fundamentales para la crítica filosófica española que se ocupa de dicho sistema en la década de los cuarenta. A medida que, dentro de ella, se vaya avanzando en el tiempo, la supuesta relación Movimiento Nacional-existencialismo se desvanecerá en beneficio de la nacionalización de este último, concretada en nombres ora del pretérito, ora del presente, idea a la que corresponderían los esfuerzos efectuados por S. Alonso-Fueyo con miras a la vinculación con la filosofía existencial no solo de Unamuno y Ortega, sino también de Zubiri [62]. De este modo, el pensamiento español podía dar la apariencia de no estar completamente marginado del desarrollo más actual de las ideas en Europa.

En el centro del círculo que, a manera de cerco al existencialismo, parece dibujar nuestra crítica en la inmediata posguerra se instala, indefectiblemente, la distante actitud de las figuras más representativas de aquel con respecto al tema religioso. En ningún otro punto se afianzarán con tanta firmeza como en este las censuras a un movimiento filosófico que, además, tenía en su contra el hecho de haber nacido fuera de nuestras fronteras y no contar con una historia secular, fuertemente arraigada en el decurso cultural español, como era el caso del tomismo.

La actitud de los articulistas de nuestro país ante la obra de Sartre diferirá sensiblemente de la adoptada ante la de Heidegger, incluso antes de que los textos del autor francés fueran incluidos en el *Índice de Libros Prohibidos*. El distanciamiento respetuoso

[62] El artículo de S. Alonso-Fueyo «Existencialismo español. Ortega y Gasset, Unamuno y Xavier Zubiri» (*Sai*, 7 (en.-jun. 1949), pp. 3-11) anticipa las ideas desarrolladas en su libro *Filosofía y narcisismo. En torno a los pensadores de la España actual* (Valencia, Guerri, 1953).

que distingue los escritos españoles sobre Heidegger se torna en franca hostilidad cuando de analizar el pensamiento sartriano se trata.

Uno de los primeros intentos serios y objetivos de acercamiento a la literatura y la filosofía de Sartre fue el que llevó a cabo, desde su nacimiento (1946) la revista *Ínsula,* en el tercero de cuyos números figuraba un artículo relativo a las mismas firmado por L. Dumont-Wilden [63], al que seguirían un comentario de P. Garagorri sobre *La náusea* [64] y otro de D. Pérez Minik acerca del teatro de dicho autor [65]. A estos textos se sumaban una entrevista con Sartre muy pocas semanas antes de que sus libros fueran prohibidos por el Tribunal del Santo Oficio [66], la ya citada conversación con Marcel y, en fin, un escrito de éste titulado «El existencialismo cristiano», aparecido en el cuarto número de la misma publicación [67].

Otra de las aproximaciones, igualmente con carácter expositivo, más importantes la constituye la serie de artículos de Alfonso Sastre (por entonces asiduo colaborador de las revistas de Falange) aparecidos en *La Hora,* otra de las publicaciones *rebeldes* a las consignas oficiales y, quizá por ello, especialmente interesada por el desarrollo del existencialismo. A lo largo de varios números del «Semanario de los estudiantes españoles», Sastre revisaba el camino recorrido por la literatura dramática de Sartre, anunciando así, en cierto modo, su propia trayectoria teatral. *La Hora* acogió en sus páginas, además, algún otro artículo de C. Talamás Lope [68],

---

[63] «Un nuevo *ismo* francés. El existencialismo de Jean Paul Sartre», *Íns,* n.° 3 (15 mar. 1946), p. 5.

[64] «Una novela existencialista de Jean Paul Sartre», *ibíd.,* n.° 14 (15 feb. 1947), p. 2.

[65] «Jean Paul Sartre y el nuevo teatro», *ibíd.,* n.° 28 (15 mayo 1948), p. 8.

[66] M. Saporta, «Entrevistas. Jean Paul Sartre», *ibíd.,* n.° 32 (15 ag. 1948), p. 3.

[67] 15 ab. 1946, p. 7.

[68] «Sobre la filosofía del escándalo», *LHo,* n.° 12 (21 en. 1949), p. 1. Aunque sin firmar, creo que puede atribuirse a Talamás Lope el artículo publicado en el número 17 de la misma revista (25 feb. 1949, p. 12), que llevaba por título «El tema de la libertad en el existencialismo». Los comentarios de Sastre, en los números 17 al 21 (25 de febrero al 25 de marzo de 1949) de *La Hora.*

en una línea aséptica muy distante de la combativa por la que optaron comentaristas como el presbítero Q. Estop y Puig, quien en su *Oración inaugural* del curso 1948-49 del Seminario Conciliar de Barcelona, antes de llegar a la conclusión de que el cristianismo era el «verdadero existencialismo humano», había calificado la que él denominaba «literatura pseudo-filosófica de Sartre» como «abundante, atea, pornográfica y nauseabunda», adjetivado varias de sus obras como «asquerosas» y dejado sentada, en fin, una idea que se repetirá en muchas de las críticas españolas al pensador francés: Sartre era, en su opinión, «el menos filósofo de los existencialistas» [69].

Un año después, S. Alonso-Fueyo, en su libro *Existencialismo y existencialistas,* ofrecía una visión si menos radical, igualmente negativa sobre los planteamientos filosóficos de Sartre, recogiendo, significativamente, los juicios de dos prestigiosos escritores sobre las novelas de aquel: «Son un centón de horrores patológicos sin estética alguna» (Benedetto Croce) y «No significan otra cosa que el regreso a la más baja tradición del naturalismo francés de 1890» (Giovanni Papini) [70].

Se tiene la precaución, no obstante, de hacer ver que el movimiento existencialista no forma un bloque unitario y perfectamente homogéneo, sino que incluso en él ha dejado su impronta el cristianismo. Son dignos de destacarse, en este sentido, los esfuerzos de J. Sainz Mazpule, quien en algunos de sus artículos relacionaba ambos sistemas de pensamiento, con objeto de hacer derivar el primero del segundo. San Agustín, afirmaba el comentarista en uno de ellos, «es el primer grande y genial filósofo existencialista», punto del que se infería que «hay verdades importantes en la filosofía existencialista, y toda verdad es cristiana por naturaleza» [71]. «Examinado el existencialismo a la luz de la filosofía escolástica, se adi-

[69] *Las teorías existencialistas ante la razón y la conciencia humana,* Barcelona, Seminario Conciliar, 1948, pp. 57, 35, 46 y 16.

[70] *Existencialismo y existencialistas,* Valencia, Guerri, 1949, p. 113.

[71] «¿Es posible un existencialismo cristiano?», *Semana,* n.° 412 (13 en. 1948), sin página.

vina que aquel ha nacido de motivos cristianos, parcialmente captados», concluía Sainz Mazpule en otro de sus textos [72].

Se trataba, en definitiva, de trazar una línea divisoria (mejor cuanto más clara) entre lo que el existencialismo tenía de admisible y hasta asumible (Marcel, esencialmente) y de absolutamente repudiable (Sartre). Y así, N. González Caminero escribía que «desgraciadamente, a la sana orientación del existencialismo de Gabriel Marcel, en Francia se ha opuesto y casi sobrepuesto la de Jean Paul Sartre y su club existencialista ateo y antihumano» [73].

No faltan, por último (en número ostensiblemente menor, claro está), los ensayos ponderados y exhaustivos, como el del jesuita R. Ceñal, quien discutía inteligentemente los postulados sartrianos desde el punto de vista de la fe cristiana, a la que abocaban, lógicamente, sus conclusiones: «Filosofía de la trascendencia: la única que puede aceptar la contingencia, porque puede superarla» [74].

En un momento inicial, y pese a que sus primeros escritos datan de finales de los años treinta, el nombre de Sartre no figura en los estudios que, dedicados al existencialismo, comienzan a aparecer en nuestro país. Así, en 1945 Á. González Álvarez calificaba a Marcel como «primera figura de la filosofía francesa de la existencia» [75] y, mientras que citaba a J. Wahl, V. Jankélévitch, R. de Senne y L. Lavelle, omitía toda referencia a Sartre. Este no había alcanzado, en esa fecha, la polémica relevancia que lo llevará a ocupar un buen número de páginas (generalmente desfavorables) en las revistas especializadas de la España de los últimos años cuarenta, hecho certificado por su ausencia del panorama existencialista dibujado, en 1946, por Fray T. Urdánoz [76].

---

[72] «El existencialismo y el catolicismo», *Mis,* n.° 392 (19 ab. 1947), p. 8.

[73] «Panorama existencialista», *Pens,* 4 (oct.-dic. 1948), p. 398.

[74] «Existencialismo, moral y revolución en la obra de Jean Paul Sartre», *RFil,* 7 (en.-mar. 1948), p. 47.

[75] «Las dos dimensiones de la existencia en la Filosofía existencial», *ibíd.,* 4 (ab.-jun. 1945), p. 107.

[76] «Boletín de filosofía existencial. En torno al existencialismo en España», *CT,* 70 (jul.-sept. 1946), pp. 116-162.

Pero habrá de ser este último año el punto de partida para el conocimiento, dentro de nuestras fronteras, de la persona y obra de Sartre. Fue entonces cuando un artículo de M. Cardenal [77] incluyó como apéndice la traducción del manifiesto publicado por el escritor francés en el primer número (octubre de 1945) de la revista *Temps modernes.* Teniendo en cuenta que el número de la *Revista de Ideas Estéticas* donde Cardenal reprodujo el escrito sartriano corresponde a los meses de enero-marzo de 1946, la diferencia cronológica resulta ser sorprendentemente reducida. La filosofía existencialista, y en particular el nombre de Sartre, comenzaba a alcanzar en España un eco lo suficientemente resonante como para que un manifiesto de aquel se recogiera con prontitud en una publicación de carácter oficial.

El previsor articulista, no obstante, añadía una nota con el siguiente texto, cuyos subrayados respeto: «Todo cuanto se publica en esta nota y los *textos* se ofrece al lector, repetimos, a título estrictamente de *información*» [78]. En un alarde de funambulismo, M. Cardenal conjugaba la *información* con un distanciamiento personal que lo situaba a salvo de posibles responsabilidades:

> No es que estemos, ni mucho menos, conformes con todas o la mayor parte de sus ideas, mas es el caso que juzgamos imperioso que el público español se entere exactamente del lenguaje, la problemática y las actividades del mundo pensante de nuestros días [79].

A similar malabarismo se vio obligado el grupo santanderino de la revista *Proel,* que, escribe E. E. de Torre,

> durante tres años publicó artículos y poesía que apoyaban las tesis de Jean Paul Sartre expuestas en su ensayo *L'Existentialisme est un humanisme.* La promoción intentó publicar el ensayo en 1946, el mismo año en que Sartre dio su ya famosa conferencia en el Club

---

[77] «El existencialismo. Nota», *RIE,* 4 (en.-mar. 1946), pp. 113-118.

[78] *Ibíd.,* p. 118.

[79] *Ibíd.,* p. 115.

> Maintenant de París, pero lo prohibió la censura. En consecuencia, los proelistas decidieron exponer las teorías de Sartre bajo un camuflaje ingenioso que empleaba artículos de los proelistas yuxtapuestos con obras y firmas aceptadas por la censura, para dorarle la píldora a esta [80].

Y, en efecto, la revista publicaría (tres años después de que el artículo de Cardenal viera la luz, con el texto sartriano incluido) *El existencialismo es un humanismo,* precedido por un comentario de E. Frutos [81]. Con la desaparición de *Proel,* la cultura española de posguerra perdió, en definitiva, uno de los hilos conductores de la actualidad más inmediata fuera de nuestras fronteras.

El agnosticismo de sus postulados y la que se considera *dudosa* condición de filósofo profundo y riguroso son los dos frentes en que se mueve la crítica española ante Sartre en la primera década de nuestra posguerra. De ataques basados en el primer punto ya ha quedado constancia. Consideremos, a continuación, los fundamentados en el segundo.

La revista *Arbor,* por ejemplo, daba cabida en sus páginas, en 1948, a un artículo de P. Werrie cuya premisa, signo del desarrollo del escrito, era la siguiente:

> No basta con haber escrito dos novelas (*La Nausée* y *Le Mur*) y algunos ensayos [...] para escaparse de la sencilla vulgarización y

80 «José Luis Hidalgo: poeta vital», *HR,* 49 (ot. 1981), pp. 473-474.

81 «El humanismo y la moral de Juan Pablo Sartre (crítica)», *Proel,* prim. y estío 1949, pp. 5-78. La lectura de *El existencialismo es un humanismo* sugería al Padre F. Fernández de Viana, en 1947, esta consideración sobre la nueva tendencia: «Se debe pensar en si puede seguir llamándose filosofía, por mucho optimismo que se tenga, a lo que apenas es más que un conjunto de afirmaciones arbitrarias, falsas, contradictorias y expresivas de infinidad de errores filosóficos, al margen de la Metafísica, la Lógica, la Ética y la Psicología. Desde el más descarado ateísmo y el libertinaje más cínico al subjetivismo más feroz y a la más redomada sofistería, apenas queda concepto de naturaleza, ni libertad humana, ni principios morales» (Reseña, *RFil,* 6 (jul.-sept. 1947), p. 552).

tener derecho al título de filósofo y menos aún de inventor de un sistema [82].

I. Quiles, tras analizar el pensamiento del autor francés paso a paso, con el firme propósito de desmontar una por una sus tesis con argumentos razonados desde un punto de vista filosófico, escribía en su libro la siguiente lacónica, pero expresiva frase sobre las obras de aquel: «La filosofía, y los que la desean estudiar seriamente, muy poco fruto podrán sacar a estos escritos» [83]. Y, a raíz de la inclusión de ellos en el *Índice de Libros Prohibidos,* se señalaría en un artículo anónimo de la revista *Mundo* que «Sartre no es peligroso como filósofo, ya que para esto no tiene la categoría necesaria» [84].

No fue este el único comentario que suscitó en los medios escritos el acontecimiento que supuso la citada prohibición. El título de uno de esos textos, redactado por Monseñor E. Beitia, hace innecesario extenderse sobre su contenido: «Juan Pablo Sartre, ateo y amoral» [85]. El habitualmente combativo J. Sainz Mazpule, por su parte, aprobaba la postura oficial de la Iglesia ante Sartre con estas líneas: «Cuando se presenta ante las gentes un predicador de esta calaña, los pastores de almas tienen que advertirlo a los fieles» [86].

Si la asociación de temas estéticos con la filosofía existencialista es referencia ocasional en los comentarios dedicados a ella, merece señalarse, por su anticipación, el incipiente interés que suscitan las relaciones y diferencias entre el existencialismo y el marxismo, rela-

---

[82] «Jean Paul Sartre y su teatro existencialista», *Arb,* 9 (1948), p. 589.

[83] *Sartre,* cit., p. 118.

[84] «Jean Paul Sartre en el *Índice», Mun,* n.º 446 (21 nov. 1948), p. 430.

[85] *Ecc,* n.º 383 (13 nov. 1948), pp. 11-12.

[86] «Jean Paul Sartre en el *Índice», El Alcázar,* 18 nov. 1948, p. 12. Mayor objetividad es apreciable en los artículos (ambos posteriores en su publicación a la condena de Sartre) de J. Iriarte («Sartre o la filosofía del absurdo», *RyF,* 140 (sept.-oct. 1949), pp. 149-161) y de Á. González López («El existencialismo de Juan Pablo Sartre», *CriM,* 2 (1 dic. 1948), p. 558).

ciones analizadas en varios artículos del momento [87] y reducidas por Sainz Mazpule a la identificación en el agnosticismo: «Es indiferente: marxismo y existencialismo sartriano son nihilismos morales, ruina de toda la civilización cristiana, y las políticas derivadas de ellos, otras tantas degradaciones» [88].

En fin, otra de las directrices básicas será la retroversión de la filosofía existencial al remoto pasado español, concretamente al localizado en los Siglos de Oro. De este modo, las actitudes literarias y vitales de Calderón, Quevedo y Gracián le parecerán a E. Frutos perfectamente clasificables en lo que él denominaba «existencialismo católico barroco» [89].

Como dato esencial en la consideración del existencialismo por parte de la crítica española en la época que nos ocupa se impone, ineludiblemente, la primacía absoluta del componente religioso, prevalencia determinada no solo por la condición eclesiástica de la mayor parte de los tratadistas, sino también por el predominio irrefutable del neotomismo en el pensamiento de nuestra posguerra. Quizá a partir de este hecho objetivo cabría razonar la incapacidad de asumir ni siquiera la tendencia existencialista católica, obviamente la menos comprometedora para las estructuras culturales y morales vigentes en España.

El conflicto frontal entre existencialismo (o, para ser precisos, su corriente más significativa, la sartriana) y fe católica fue, sin duda alguna, el punto en que los análisis aquí reseñados hicieron mayor hincapié y, también, el que suscitó un recelo más acusado. Sobre el tema (tratado, de forma aséptica, por Fray M. Oltra [90])

---

[87] Cf. J. Iturrioz, «Marxismo y existencialismo. Su razón histórica», *Pens,* 2 (en.-mar. 1946), pp. 33-51; el anónimo «Marxismo y existencialismo», *LHo,* n.° 13 (28 en. 1949), p. 4; y F. Battaglia, «Existencialismo y marxismo», *REP,* 33 (sept.-oct. 1950), pp. 13-27.

[88] «Acerca del antimarxismo de Sartre», *Mis,* n.° 417 (11 oct. 1947), p. 3.

[89] «El humanismo y la moral», cit., p. 11 de la separata-libro. Recuérdese también el artículo de P. Laín Entralgo «Quevedo y Heidegger», publicado en el tercer número de *Jerarquía* (mar. 1938, pp. 197-215).

[90] «Incertidumbre, decisión y Providencia. Notas sobre Existencialismo y Cristianismo», *VyV,* 7 (jul.-sept. 1949), pp. 407-421.

escribía V. M. Kuiper un artículo en el que distinguía de manera taxativa entre «nosotros, filósofos cristianos», y *ellos,* los existencialistas, que, a su juicio, «deberían reconocer que la filosofía no pierde nada de su pureza al no cerrar obstinadamente los ojos a las verdades del cristianismo» [91].

Las insalvables divergencias entre el existencialismo con mayor capacidad de irradiación (léase Sartre) y el catolicismo tomista que inspiraba la filosofía española de posguerra no serían superadas en ningún momento, lo que, indudablemente, contribuyó en buena medida a dificultar la penetración en nuestro país de la corriente cultural que en otros lugares de Europa e Hispanoamérica circulaba con naturalidad, sobrepuesta claramente a filosofías coetáneas como el personalismo apadrinado por Mounier.

Una superficial revisión de la cronología da fe del notable retraso que se corresponde, en España, con la falta de sincronización de nuestra cultura de la época en relación con la de allende nuestras fronteras. En 1942 carecemos, por supuesto, de un equivalente divulgativo que pueda parangonarse a la italiana *Introduzione all'esistenzialismo,* de Nicola Abbagnano, publicada, es obvio, en circunstancias muy difíciles. Solo a finales del decenio el mercado editorial español se abrirá a la literatura existencialista y quienes la estudian, apareciendo entonces las traducciones de libros como los de P. Foulquié [92], R. Troisfontaines [93], R. Jolivet [94] o E. Mounier [95], que acercarían al lector de nuestro país a la nueva doctrina filosófica.

---

[91] «Aspectos del existencialismo», *RFil,* 3 (jul.-dic. 1944), p. 383.

[92] *El existencialismo,* Barcelona, Salvat, 1948. El prologuista, presbítero R. Roquer, escribía sobre la nueva filosofía que «el peligro arrecia y conviene atajarlo de cuajo» (p. 11).

[93] *El existencialismo ateo de J. P. Sartre* (Alcoy, Marfil, 1949), «crítica agudísima, diríamos más bien aniquiladora» de *El Ser y la Nada* sartriano, según el redactor de la solapa del libro, en su traducción española.

[94] *Las doctrinas existencialistas. Desde Kierkegaard a J.-P. Sartre,* Madrid, Gredos, 1949.

[95] *Introducción a los existencialismos,* Madrid, Revista de Occidente, 1949.

Y si la comparación la establecemos con respecto a Hispanoamérica, geográficamente tan lejana del nacimiento de la filosofía existencial, el aislamiento de España se nos aparecerá más patente todavía. Argentina y Méjico, centros culturales del continente de habla hispana, acogían, en forma de numerosos libros y artículos, ensayos tempranos sobre el existencialismo, algunos de ellos firmados por exiliados españoles, como Juan David García Bacca. Por la misma época en que las revistas españolas publicaban textos esporádicos sobre el nuevo movimiento filosófico, la argentina *Sapientia,* de confesada orientación tomista (dato bien relevante), consagraba al existencialismo, en un número de 1947, nada menos que cinco de sus once artículos, con firmas tan prestigiosas como las de R. Jolivet y Étienne Gilson, amén de un editorial, «Tomismo y existencialismo» [96], cuyas argumentaciones mesuradas contrastan vivamente con el apriorismo descalificador por entonces predominante en nuestro país.

Este es, a grandes rasgos, el panorama que nos ofrece la letra impresa española en el momento en que el existencialismo ha cobrado forma netamente definida en otros lugares, en un desarrollo vital al que nuestra nación no había terminado de acostumbrarse todavía en 1950. Aunque tardíamente, la nueva filosofía ya estaba, a pesar de todo, a punto de calar con cierta profundidad en el ambiente intelectual español.

---

[96] *Sap,* 2 (trim. 3.° 1947), pp. 197-203.

II

NOVELA Y CONDICIONES AMBIENTALES EN LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA

1. NOVELA EXISTENCIALISTA EN ESPAÑA

Desde finales de los años treinta, un sentimiento general de angustia parece impregnar, aun antes del comienzo de la contienda mundial, la literatura del momento. Los ecos de la inquietud alcanzarán, incluso, a la narrativa hispanoamericana en nombres como el de Ernesto Sábato, fiel retratista, en *El túnel* (1938), de la incomunicación y la falta de asidero existencial que, como temas preferentes, empiezan a tomar forma definida en la creación literaria de la época, aunque en España se dejaran notar en escasa medida.

Cuando en 1943-44 M. Muñoz Cortés trazaba el panorama de las letras españolas de entonces, discernía lúcidamente una clara preferencia hacia la acción, en detrimento de la especulación meditativa: «Apenas hay auténtica vocación intelectual, y en la literatura hay mayor tendencia a la novela o a la poesía; pero sobre todo a la primera [más] que al ensayo o al libro de filosofía» [1].

---

[1] «La novela española en la actualidad», en VV. AA., *El rostro de España* (Madrid, Nacional, 1947), p. 372; para la fecha de redacción, cf. el ya clásico libro de J. M. Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura* (Madrid, Castalia, 1986), pp. 102 y 528.

Y solo un año después, G. Torrente Ballester hacía hincapié en la falta de conexión de la literatura española con las preocupaciones temáticas que interesaban en Europa desde hacía tiempo:

> Tampoco la angustiada situación histórica del hombre moderno parece preocuparnos gran cosa. Su resultado literario fue, en Europa, el *existencialismo.* [...] El pensamiento europeo actual ha tomado posiciones frente al existencialismo, opuestas o favorables. Nosotros, sencillamente, lo ignoramos. De donde se infiere que otra posible fuente de tradición literaria española, Miguel de Unamuno, *también* ha perdido su capacidad fertilizante [2].

Efectivamente, la vía autóctona hacia una novela intelectual que hubiera podido partir de Unamuno se había truncado con la muerte de este. Su filosofía, intransferible por su propia esencia, carecerá de continuadores, al igual que sus propuestas narrativas, tan revolucionarias en no pocos aspectos: ni un solo novelista de nuestra posguerra asumirá sus planteamientos literarios, y la narración existencial que aquí se considera discurrirá por una senda apartada del personalísimo camino emprendido por Unamuno.

No será, por otra parte, la narrativa la que abrirá brecha, en nuestro país, en el cuerpo de los problemas existenciales, sino que, como apuntaba R. González Alegre [3], es la poesía (ocioso sería recordar *Hijos de la ira*) la que comienza testimoniando la angustia del hombre contemporáneo, cuando aún (años cuarenta) la novela española sigue sin encontrar la luz de una expresión propia.

¿En qué momento anotar el primer brote, si realmente lo hubo, de existencialismo en la narrativa española de posguerra [4]? Para

---

[2] «Los problemas de la novela española contemporánea», *Arb,* 9 (1948), p. 399.

[3] «Algunas ideas para un estudio del existencialismo en la poesía española contemporánea», *PEsp,* n.º 42 (jun. 1955), p. 1. En idéntico sentido, cf. G. Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Prensa Española, ^{2}1975, p. 275, n. 98.

[4] Excluyo del planteamiento que sigue la referencia al supuesto *existencialismo vital* de la novela española de los años treinta [?] a que tan insistentemente alude R. Bosch en su pintoresco libro *La novela española del siglo XX* (Nueva York, Las Américas, 1971). Reproduzco estas líneas de dicha obra como justificación de

J.-Ll. Marfany, «si ens exigim un mínim de precisió en l'ús del terme, haurem d'arribar a una conclusió inevitable: a l'Espanya dels 40 ni hi hagué novel·la existencialista» [5]. Las guerras mundial y civil española serían, a su juicio, los puntos en torno a los cuales centrar las diferencias existentes entre las situaciones de nuestro país y de Europa en el momento en que tal corriente filosófico-literaria comienza a extenderse. En definitiva, escribe Marfany,

> buscar rastres d'existencialisme abans de 1945 és [...] una total pèrdua de temps, i sospito molt que la recerca no donarà cap resultat clar —i ben modest— fins al 1948, any en què el nom de Sartre comença a sonar. [...] Juraria, en efecte, que la primera obra que té res a veure amb l'existencialisme és *Las últimas horas* [6].

Puntualizando que la primera novela de Celaya es anterior a la de Suárez Carreño citada por el crítico y que aquella refleja ya decididamente la influencia existencialista, las apreciaciones reproducidas son aceptables como punto inicial en la consideración de la presencia de la problemática existencial en nuestra narrativa de posguerra.

En cualquier caso, y ya antes de 1950, se registra en España una corriente novelística próxima a las ideas existencialistas, incorporadas de una manera en general más intuitiva que consciente, incluso más superficial que profunda. Mucho menos pronunciado que en el terreno de la poesía, el influjo existencialista será perceptible, en este grupo de novelas, bien a través de una asimilación directa, bien a partir de una afinidad generacional evidente con un clima de desasosiego no pocas veces más presentido que asumido vivencialmente. Salvo excepciones concretas, no es incorrecto el jui-

---

esa imposibilidad de acoger aquí la idea a la que corresponde el término manejado por Bosch: «Hablamos de existencialismo en un sentido más amplio, en que se incluyen también actitudes populares, como la lucha de Marx [!] por el historicismo materialista y contra el universalismo esencialista» (II, p. 57, n. 5 bis).

[5] «Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra», *Mar,* n.° 6 (feb. 1976), p. 40.

[6] *Ibíd.,* pp. 40-41.

cio formulado por G. Roberts en el sentido de que nuestro existencialismo narrativo de posguerra

> solamente se manifiesta en ciertas actitudes vitales y en la recreación de un ambiente angustiado, pero [...] no entronca con las ideas de los pensadores españoles de la generación anterior, ni con Unamuno ni con Ortega, perdida la continuidad de su influencia después de la guerra civil, y mucho menos se deriva de las teorías existencialistas europeas, que llegan a los escritores de esa época sólo como campanas lejanas, cuyas resonancias apenas penetran la barrera de los Pirineos y de la estricta censura oficial establecida [7].

2. HERENCIA Y AISLAMIENTO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Cuando G. Sobejano, refiriéndose a los autores de la primera década de posguerra, hace ver que «la tradición literaria no ha influido grandemente en el modo de novelar de esta generación» [8] está constatando, implícitamente, la autonomía de la misma, fundamentalmente en lo relativo a una tradición que, en teoría, un conjunto de creadores coetáneos debiera haber recibido como herencia de sus antecesores, ya fuera para asumirla o para combatirla.

Ahora bien, ¿altera la guerra civil, como piensa R. Conte [9], una línea de continuidad inmediata? No lo creo. Opino, con R. Benítez Claros, que «la década del 36 al 45 prácticamente no interrumpe nada, porque la parálisis de la novela había sobrevenido ya» [10],

[7] *Temas existenciales en la novela española de postguerra,* Madrid, Gredos, ²1978, p. 47.

[8] *Novela española,* cit., p. 292.

[9] «Diez notas sobre la novela española actual», en VV. AA., *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo* (*Atti del Convegno Internazionale di Palermo,* 4-6 mayo 1979, Roma, 1982), p. 77.

[10] «Carácter de la novela nueva», en *Visión de la literatura española* (Madrid,

probablemente desde el mismo momento en que el realismo decimonónico muere con quienes lo representan o, en todo caso de una forma más evidente, cuando las vanguardias hacen su aparición en el panorama literario español, convirtiendo el relato en un ejercicio intelectual desligado, al menos en apariencia, de un correlato estrechamente vinculado con la realidad objetiva.

Tras la guerra civil, los nuevos narradores únicamente cuentan con un antecedente directo próximo en el tiempo: la novela intelectual de los Pérez de Ayala, Antonio Espina, Jarnés, Claudio de la Torre, etc. Obstaculizado su desarrollo por las circunstancias de la época, era esta una corriente destinada a fenecer sin descendencia: ninguno de nuestros novelistas posteriores, entre los que permanecieron en España, caminaría por esa senda, todavía tan inexplorada por la crítica.

Y esto es así hasta el punto de que, dentro de la novela existencial de posguerra, que en principio habría de ser considerada como una tendencia narrativa forzada, en cierta medida, a una escritura intelectualista, fueron un poeta (Celaya) y un hombre venido del otro lado del Atlántico (Núñez Alonso) quienes superaron el tono general de realismo puro imperante entonces.

Si nuestro narrador de finales de los años cuarenta (no hablemos ya del de principios de esa década) no podía asumir como planteamiento válido el intelectualismo de la generación del 27, y si la vía de la novela social de los años treinta quedaba descartada, ¿a qué asidero recurrir? En 1948, Torrente Ballester diagnosticaba:

> Los jóvenes novelistas carecen de una tradición nacional ininterrumpida y viva en la que engancharse; una tradición que, *siendo española,* esté al día. Y como de lo extranjero no saben nada, tienen que buscar su estrella polar donde la encuentran [11].

Rialp, 1963), p. 294. Cf., en igual sentido, C. Bousoño, «Novela española en la postguerra», *RNC,* 19 (sept.-oct. 1957), pp. 157 y 163.

[11] «Los problemas de la novela», cit., p. 398.

La iluminadora estrella tampoco podía vislumbrarse en la prácticamente inexistente narrativa novecentista, con respecto a la cual sin duda se hubiera planteado idéntico problema de intelectualismo distanciador. Para nuestro narrador de posguerra, pues, no cabía otra opción que retrotraerse a la generación del 98.

Pero la necesaria reanudación del curso novelístico se tropezaría con no pocas dificultades en la nueva situación política. A partir, por ejemplo, de un decreto fechado el 23 de diciembre de 1936, las autoridades prohibirían la publicación de las Obras Completas de Baroja, que pretendía editar Biblioteca Nueva. Sus libros, según rezaba el oficio de la censura, «van contra la familia, la Iglesia y el Estado. Están en contraposición al espíritu y la letra de los Puntos Iniciales 1.°, 7.° y 25.° de la Falange y al propio tiempo es literatura disolvente en máximo grado, prohibida en España» [12].

J. M. Martínez Cachero ha recordado diversos hitos en esta ofensiva contra la generación del 98 [13], ofensiva que debe remontarse, cuando menos, hasta 1941, fecha en que el agustino F. García dejaba constancia, en *Ecclesia,* de su reproche a los «frutos agraces», la «morbosidad decadente», la «actitud anárquica», los «desplantes negativos», el «criterio ácido y miope» y la «furia iconoclasta» de aquellos «hombres sombríos y estrafalarios» del 98, representantes, a su juicio, de «la España putrefacta» y censurables por su «obstinación maniática de colocar a la España tradicional sobre la mesa de disección, para descuartizarla sin pudor ni pena» [14].

P. Laín Entralgo, embarcado ya en la tarea de recuperación del 98 literario, replicaría al poco tiempo en el diario falangista *Arriba* [15] antes de sacar a la luz, en 1945, su libro *La generación*

[12] Cf. M. L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976),* Barcelona, Península, 1980, p. 17 y n. 7.

[13] Cf. *La novela española,* cit., pp. 74-78.

[14] «Anomalías», *Ecc,* n.° 24 (15 dic. 1941), p. 29. En diciembre de 1944, P. C. [Pascual Cebollada] rechazaba, en otra revista religiosa, «la intolerable resurrección del 98», propiciada, a su juicio, por «una sedicente generación nueva» deseosa de inspiración intelectual (*EsMar,* n.° 528, p. 11).

[15] «El 98 y otras cosas. Carta abierta a un polemista», *Arriba,* 23 dic. 1941, p. 3.

del noventa y ocho [16], tan ácidamente criticado por D. Herreras desde las páginas de *El Español.* En ellas escribía Herreras, sobre las obras de dicha generación, que

> encierran también muchos errores religiosos, verdaderas y claras herejías; encierran, además, no pocas indecencias, reprobadas por la moral católica, e innumerables ataques a personas e instituciones cristianas, tanto actuales como pertenecientes a la más pura y limpia historia española. Esto no hace falta demostrarlo; basta con abrir una obra de Unamuno o Baroja para convencerse de ello [17].

Un comentario especialmente duro sobre las dos máximas figuras literarias del 98 cerraba el artículo de D. Herreras. De Unamuno afirmaba que

> su estilo retorcido y feo, su pensamiento nebuloso y contradictorio, su desenfado en atacar las personas e instituciones más respetables, su egocentrismo profundo y su orgullo [...]; su actitud política durante varios años, totalmente rechazable, imprimen en el alma una impresión dolorosa y desagradable.

Y concluía el autor: «De Baroja, mejor no hablar. Su obra está plagada de páginas amargas y hediondas» [18].

[16] Madrid, Diana, 1945.

[17] «Carta abierta a Pedro Laín Entralgo. La generación del 98. La deuda estética es cierta; la española, discutible», *Español,* n.º 162 (1 dic. 1945), p. 16.

[18] *Ibíd.,* p. 4. En las revistas religiosas, la figura de Baroja era objeto, en los años cuarenta, de una atención especial. Si F. Solís criticaba sus «perniciosos y devastadores» efectos («Pío Baroja», *EsMar,* n.º 492 (31 mar. 1943), sin páginas), J. M. Granero escribía: «Nosotros, para quienes la Religión y la Patria no son dos andrajos sucios, sino las más hondas convicciones y los amores más santos, tenemos para Baroja una repulsa total y definitiva» («Pío Baroja», *ibíd.,* n.º 523 (15 sept. 1944), p. 12). En fin, en un semianónimo comentario aparecido en la misma revista se afirmaba que «difundir a este autor, indudablemente pernicioso, es mala obra moral, religiosa y patriótica» («Los libros que se han vendido en España los años 1942-43», *ibíd.,* n.º 522 (15 ag. 1944), p. 15).

Algún juicio favorable es posible rastrear, no obstante, en las publicaciones oficiales. A título de ejemplo, habría que recordar un artículo de M. Arroita Jáuregui en (otra vez) *La Hora,* donde escribía, en 1948:

> Cuando un joven español se acusa [*sic*] a la obra de los escritores del 98 sufre un estremecimiento. Un estremecimiento entrañable al recordar allí muchas cosas que él se había planteado en la soledad del pensamiento [19].

La preocupación por el tema (reflejo de una incipiente introspección en la identidad histórica de España) se prolongaría hasta años después. También en 1948, *Arbor* dedicaba un número especial a la generación del 98, con firmas tan importantes como, entre otras, las de Fernández Almagro, García Escudero, Laín, Aranguren, Gerardo Diego, Lafuente Ferrari, Sopeña, Bleiberg, Gallego Morell, Torrente Ballester, Pinillos, Baquero Goyanes, J. M. Valverde y, en la entrega siguiente, Calvo Serer [20]. Pese a todo, cuando F. Pérez Embid, cuatro años después, recordaba dicho número, anotaba «las facetas negativas de aquel mero criticismo patriótico, lleno con exceso de amargura y no suficientemente operativo, que caracteriza a los escritores llamados del 98» [21].

Tales son las dificultades con las que la recuperación del 98 se encuentra en los años cuarenta y hasta en los cincuenta. Pero el hecho irrefutable era la inexistencia de otra tradición que recibir. De entre los autores de aquella generación, nuestro joven novelista escogerá como guía y maestro al más afín a su temperamento un tanto adanista y que resultará ser, por otra parte, el más próximo en tiempo (vive todavía) y espacio (ha permanecido en España): Baroja.

Las grandes promesas de nuestra narrativa de posguerra parecen coincidir en la casa de don Pío como lugar de obligado peregrinaje:

---

[19] «El noventa y ocho, hoy», *LHo,* n.° 7 (17 dic. 1948), p. 1.

[20] *Arb,* n.° 36 (en. 1948); el artículo de Calvo Serer, en el número siguiente.

[21] «Breve historia de la revista *Arbor*», *ibíd.,* 21 (en.-ab. 1952), p. 310.

Cela, Delibes tras obtener el Nadal, Castillo-Puche [22]. Otros muchos escritores recogerán la herencia barojiana, la más cercana a sus intereses una vez descartado el intelectualismo del 14 o del 27 y, también, el de Unamuno:

> Eran —ya— [ha escrito la también novelista M. Sáenz Alonso] los años cuarenta; otra generación, que fue —todo lo más— adolescente en la contienda; una generación carente de obras que leer, con que ponerse al día, conociendo en muchos casos por referencias a los autores sajones, centroeuropeos, americanos y que leía malamente lo que de Francia llegaba con cuenta gotas y a escondidas. Baroja —el novelista del siglo— fue su único pan [23].

¿Por qué Baroja y no Unamuno? Por la misma razón, cabe pensar, por la que resultaba muy poco factible el acercamiento a la novela intelectual del 27. Difícilmente una España prácticamente desconectada de las preocupaciones filosóficas que rondaban por Europa en aquellas fechas podía recuperar no ya el pensamiento, sino ni siquiera la propuesta narrativa de un Unamuno distante del mero realismo tan cultivado por la novela de posguerra. Para Sobejano,

> que muchos de estos autores hayan preferido la lección de Baroja a la de Unamuno, Azorín o Pérez de Ayala pone al descubierto la reanudación de una línea vitalista tras el paréntesis de experimentación formal e intelectualista de los años veinte. El vitalismo de Baroja era más histórico, más socializado, menos abstracto que el de Unamuno y, por tanto, más concorde con el difuso existencialismo de posguerra [24].

[22] Castillo-Puche nunca ha ocultado su profunda admiración por Baroja. En alguna ocasión ha dicho: «Don Pío se convierte para mí en ruta inesquivable, en orientación sin fallo. [...] He de reconocer que Baroja es siempre para mí un ejemplo y la única vía transitable abierta ya por él para siempre a los novelistas españoles» (en VV. AA., *El autor enjuicia su obra* (Madrid, Nacional, 1966), pp. 32-33).

[23] *Breve estudio de la novela española (1939-1979)* [*sic*], San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1972, p. 91.

[24] *Novela española,* cit., p. 294.

Nuestro autor de este tiempo, a salvo las escasísimas excepciones de rigor, no pretenderá, en efecto, elevarse a la conceptualización abstracta: no será *la muerte,* por poner un ejemplo, lo que suscite su interés, sino la de su personaje. De ahí que un concepto como el de *angustia* se plasme, en la narrativa de posguerra, en situaciones y sentimientos concretos, apegados a una realidad circunstancial mucho más que al orden metafísico de la condición humana. Nada de extraño tiene, por tanto, que uno de los paladines de la elevación intelectual de la novelística española, R. Benítez Claros, respondiera en estos términos a su propia pregunta sobre los puntos que podían dar fe de la presencia de Unamuno en el relato de entonces:

> Si de Baroja interesan aún las fórmulas de arquitectura y de expresión, de Unamuno, subjetivo por excelencia, creador de imposibles *nivolas* en las que campea libremente su *yo,* no se recoge nada. [...] No, no es por ahí, sin duda alguna, por donde nuestra narración se dirige. Pero no olvidemos, para nuestro diagnóstico final, que todo el arte europeo del existencialismo, que llena precisamente los mismos años que estamos observando, grita la misma pregunta, clama con la misma interrogación sobrenatural, aunque sea para contestarse con la más desoladora negativa. Pero nuestros documentos no contienen ni preguntas ni respuestas [25].

¿Cómo esperar de nuestra novela de posguerra planteamientos de duda, de indagación existencial, de grito metafísico si la filosofía semioficial anatematizaba, de entrada, toda corriente sospechosa de heterodoxia? ¿Cómo esperar de aquella una incorporación a las tendencias literarias y filosóficas más activas en la cultura contemporánea si la autarquía era el fundamento de nuestra orientación intelectual? ¿Cómo esperar que Unamuno ejerciera una cierta influencia sobre los nuevos narradores si su figura era objeto de un acoso poco menos que implacable? Nuestro narrador de los años cuarenta, forzado a buscar sus raíces en la tradición autóctona,

[25] «Carácter de la novela nueva», cit., pp. 302-303.

hubo de volver sus ojos al magisterio barojiano. Unamuno había perdido la batalla de las generaciones, y su presencia se mantendrá entre los escritores exiliados de una forma mucho más notable que entre quienes permanecieron en nuestro país [26].

En estos «tiempos de soledad, de recitales de café, de existencialismo mal entendido, de novelas importadas por *Hispano-Argentina*» a que alude E. García Rico al hablar de los primeros años cincuenta [27], es Dostoievsky quien ofrece el complemento internacional a la influencia de Baroja. No pocos de nuestros novelistas existenciales (Suárez Carreño [28], Fernández de la Reguera [29], por citar dos casos explícitamente documentados) reconocerán su deuda con el escritor ruso, pero su presencia, además, requeriría ser recordada a propósito del tremendismo y de la concepción de novelas como *Nada*.

En fin, dos circunstancias en cierto modo paralelas van a acompañar el trabajoso caminar de nuestro narrador de posguerra: el aislamiento político a que España se vio sometida desde 1947 (y que, en buena medida, imposibilitó el acceso a las fuentes culturales extranjeras) y la censura.

Esta última actuaba de forma directa (de las novelas aquí tratadas, *Lázaro calla* fue retirada de las librerías, *Sin camino* no pudo publicarse hasta muchos años después, *Lola, espejo oscuro* tuvo problemas para su reedición) o bien indirecta (supresión previa de un capítulo de *Las últimas horas,* con objeto de evitar posibles roces con la censura). A esta segunda variante censoria bien podría adscribirse la aparición de libros *orientativos* como el del jesuita A. Garmendía de Otaola: fechado por primera vez en 1949, las

---

[26] Cf. J. R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España (1939-1961),* Madrid, Guadarrama, 1963, pp. 71-78.

[27] «Notas para un tiempo confuso» *CpD,* n.° extraord. (dic. 1970), p. 25.

[28] Cf. F. G. de Castro, «Notas sobre Suárez Carreño», *Índ,* n.° 47 (15 en. 1952), p. 11.

[29] Cf. L. Gomis, «Cuestionario para Ricardo Fernández de la Reguera», *AtM,* n.° 79 (15 mar. 1955), p. 32.

sucesivas adiciones y suplementos complementarían la visión rigurosamente moralista ofrecida acerca de las *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral* [30].

El apartado dedicado en esta obra a Unamuno (dos de cuyos libros, *El sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo,* figuraban en el *Índice* de 1948) se introducía con estas palabras: «Con una concepción del cristianismo absurda y errónea, heterodoxo y modernista en el sentido condenado por la Iglesia, en el aspecto moral toda su obra presenta ciertos y gravísimos peligros». La lectura de sus novelas, por tanto, «no debe emprenderse sino por causas verdaderamente justificadas y motivos especiales para hacerlo».

No menos negativo era el juicio sobre Baroja, «escritor sectario y anticlerical, amargado por una visión pesimista del mundo y de los hombres, que en punto a ideas e instituciones religiosas no rehúye la blasfemia». Dado que «sus obras han hecho mucho daño a los jóvenes», su lectura solo podía tolerarse «a personas mayores sólidamente formadas».

Entre las analizadas por el Padre Garmendía, solo una de nuestras novelas existenciales, *La sombra del ciprés es alargada,* salía indemne, aceptada su lectura «para todos». Peor suerte corrían *Lola, espejo oscuro* («llena de crudezas; dañosa; no debe leerse»), *Buhardilla* («no es para jóvenes, por detalles desagradables y crudos»), *Cama 36* («no debe leerse; cuenta la traición de una esposa al caer enfermo su marido»), *Cuando voy a morir* («realista, amoral, cruda; rechazable»), *Con la muerte al hombro* («algo áspera y cruda en descripciones de algunos horrores; para adultos»), *Segunda agonía* («para adultos formados») y, sobre todo, *Las últimas horas,* «novela en la que está ausente todo sentimiento religioso; peligrosa; solo por excepción, y con razones serias, la pueden leer los adultos formados».

---

[30] Bilbao, El mensajero del Corazón de Jesús, [3]1961. Las referencias, en su correspondiente lugar alfabético.

Incluso obras tan poco sospechosas de inmoralidad como *La gota de mercurio* u *Hospital general* eran rechazadas por el Padre Garmendía: la primera se valoraba como «peligrosa para todos», y de la segunda se afirmaba que «literariamente es perfecta, pero su lectura es únicamente para personas de muy sólida formación».

A pesar de las trabas, el escritor español de entonces, «solitario, incomunicado con los grandes maestros, con escasas posibilidades de formación» [31], va avanzando en el conocimiento de los aires foráneos. Una fecha, 1950, y un acontecimiento, la concesión el año anterior del Premio Nobel a William Faulkner, pueden tomarse como puntos de partida del desperezamiento: una de las novelas de mayor importancia histórica de la posguerra, *Las últimas horas,* introducirá un nuevo estilo en la narrativa española, rescatando para ella el nombre del autor norteamericano [32].

Si Faulkner, hasta 1950, apenas es una lejana figura literaria cuya obra resulta desconocida para el novelista español, el conocimiento que este tiene, por entonces, del existencialismo y del neorrealismo italiano, así como de otros fenómenos culturales más distantes en el tiempo, no es mayor. A. Gallego Morell recuerda, por ejemplo, cómo la traducción del *Ulises* de Joyce no asomó a los escaparates de las librerías españolas hasta 1945, pero «furtivamente vendido para Bibliotecas y estudiosos solamente» [33]. Y en los primeros años cincuenta, J. M. Castellet todavía podía escribir:

> Del *Ulysses* de Joyce a *Las palmeras salvajes* de Faulkner, pasando por la trilogía *U.S.A.* de Dos Passos y las novelas de Moravia, Sartre o Hemingway y todo el teatro moderno inglés, americano o

---

[31] S. Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-75),* Madrid, Alhambra, 1980, I, p. 27.

[32] El seguimiento que de este proceso hace M.-E. Bravo en su libro *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra* (Barcelona, Península, 1985) me exime de extenderme en más amplias consideraciones sobre el particular.

[33] «El monólogo interior», en VV. AA., *Novela y novelistas. Reunión de Málaga, 1972* (Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1973), p. 123.

francés, difícilmente podrá el escritor español encontrar algún ejemplar en las librerías de su país [34].

No pocos novelistas de la época han escrito páginas evocadoras sumamente ilustrativas acerca de aquella difícil andadura hacia la modernidad literaria. A. Martínez Menchén recuerda así sus primeras experiencias:

> El desconocimiento y la incomprensión eran generales. Las revistas especializadas pecaban del mismo defecto; y yo recuerdo una serie de artículos en una de las más conocidas revistas españolas, en los que con toda seriedad se trataba de demostrar que Faulkner y Kafka eran oscuros porque *no sabían lo que decían,* porque intrínsecamente eran confusos. Y esto ya bien avanzada la década del cincuenta y en una de las revistas más inquietas y válidas de nuestra generación. Diez años antes, a Faulkner y a Kafka no se les discutía. Se les ignoraba casi por completo [35].

El proceso seguía idéntica trayectoria en todos los casos. A partir de la ignorancia casi absoluta, la inquietud cultural y el ansia de entablar contacto con una realidad de más anchos horizontes propiciaban la aproximación a los nombres de actualidad, generalmente en forma de contraste de pareceres dentro del núcleo de tertulias como la rememorada por C. Martín Gaite:

> Aquel grupo de amigos y coetáneos de Ignacio Aldecoa en que me vine a ver incorporada a mi llegada a Madrid, andaban como a tientas, partiendo de cero, [...] descubriendo por libre, por separado, y las más de las veces por casualidad a narradores acreditados en otros países [36].

---

[34] «Notas sobre la situación actual del escritor en España», en *Notas sobre literatura española contemporánea* (Barcelona, Laye, 1955), p. 23.

[35] «Subdesarrollo literario», en *Del desengaño literario* (Madrid, Helios, 1970), pp. 89-90 (subrayado del autor).

[36] «Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa», en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (Madrid, Nostromo, 1973), p. 35. Cf. también R. Rubio, *Narrativa española, 1940-1970,* Madrid, EPESA, 1970, pp. 71 y 87-88.

Tal es el ambiente de autodidactismo en el que habrá de surgir nuestra novela existencial de posguerra. Uno de sus cultivadores iniciales, Miguel Delibes, reconocía, al ser interrogado sobre su formación literaria antes de la concesión del Nadal, que la misma era «nula o casi nula» y que sus lecturas se reducían, en ese tiempo, a «aquella literatura de tercer orden que se traducía entonces en España y de la que estaban llenos los escaparates de las librerías... Todos aquellos Lajos Zilahy y Van der Meersch y las Brontë y Zane Grey...» [37].

¿Tiene sentido, ante el panorama diseñado, hablar de narrativa existencialista o existencial en la España de la posguerra? ¿O, con J. Álvarez Fernández-Cañedo, habremos de afirmar «sin ambages ni dudas» que «en nuestra literatura no existen ejemplos de novela existencialista» [38]?

---

[37] En C. Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes* (Madrid, Magisterio Español, 1971), p. 118.

[38] «Tres formas de la novela actual», *Arch,* 7 (1957), p. 157.

III

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA NOVELA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DE POSGUERRA

1. NOVELA EXISTENCIAL: DELIMITACIÓN CRONOLÓGICA Y CONCEPTUAL

Cuando G. de Torre se interrogaba sobre la posible consideración del existencialismo como escuela o movimiento literario, se respondía en estos términos: «Durante algún tiempo, al promediar la década del 40, pudo parecer así, pero no tardó en demostrarse la inanidad de tal supuesto» [1]. Podrá discutirse, a la luz de los datos aportados hasta ahora, el carácter específicamente existencialista de las novelas seleccionadas para la confección de este estudio; de ahí la prevención de no acogerlas bajo la comprometedora sombra del *ismo,* que obligaría a someterse a esquemas de interpretación prefijados que, en la mayoría de los casos, se revelarían inadecuados con vistas a la caracterización de las mismas.

Las dificultades del empeño son obvias, no solo atendiendo al silencio de la crítica sobre esta pretendida tendencia existencial de nuestra novela de posguerra, sino también a los muy distintos pre-

[1] *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura,* Madrid, Guadarrama, 1968, p. 153.

supuestos que parecen inspirarla en relación con su homóloga francesa. Si cada una de las obras de esta «viene a ser la proyección de un estado de conciencia, de un problema filosófico o moral» [2], las aquí agrupadas, en general, relegarán la preocupación metafísica a la exposición de problemas de carácter mucho más circunstancial y concreto, a partir de los cuales, si acaso, es posible inferir determinadas conclusiones sobre la condición humana, pero casi siempre en un plano subsidiario.

Si Sartre «no pretende componer novelas psicológicas, [sino que] ambiciona crear novelas metafísicas» [3], la mayoría de estos relatos subsume lo existencial en lo psicológico, imbricando ambos aspectos de tal forma que llega a resultar tarea vana el deslindarlos. Incluso pueden señalarse aspectos puntuales, como la inclinación de nuestra novela existencial al fatalismo, que alejan a esta notablemente de los presupuestos existencialistas franceses.

Si entendemos, con J. Marías, que la existencial es «la novela como complemento o instrumento auxiliar de una filosofía, como método parafilosófico» [4], nos encontraremos con dificultades no ya para aplicar a nuestras narraciones el calificativo de *existencialistas,* sino también para bautizarlas como *existenciales:* ninguno de sus cultivadores aspira a complementar ninguna *filosofía* previa, existencialista, religiosa o social. ¿Debemos por ello renunciar a la localización de una cierta influencia del movimiento que, en los años cuarenta, se había extendido por Europa e Hispanoamérica como signo de un tiempo colectivo en que el hombre pierde el norte de su brújula existencial y se dedica afanosamente a encontrarse a sí mismo en medio de un universo inaprehensible y hostil a su individualidad?

No es este el primer intento de analizar un grupo de novelas españolas a la luz de la filosofía existencial. De la validez, para

---

[2] *Ibíd.,* p. 152.

[3] *Ibíd.,* p. 205.

[4] «La novela como método de conocimiento», cit., p. 361.

el presente, del primer tanteo de G. Roberts [5] puede dar idea el hecho de que en tres de los casos (*La gota de mercurio, La sombra del ciprés es alargada* y *Con la muerte al hombro*) las narraciones por ella elegidas integran también el *corpus* seleccionado para la realización de este trabajo. La exclusión, por mi parte, de las restantes obras estudiadas en su libro obedece, en los casos de *Tiempo de silencio* (1962), de Martín-Santos, y *Cinco horas con Mario* (1966), de Delibes, principalmente (pero no de forma exclusiva) a razones de delimitación cronológica: ambas están muy distantes de la fecha (1955) adoptada aquí como punto terminal de la primera generación existencial en nuestro país. Hacia dicho año, la narrativa social habrá cerrado el camino a la expresión individualista, situación esta que perdurará hasta que, ya en los años sesenta, se produzca la reacción contraria. En otro sentido, no me ha parecido pertinente la inclusión en este bloque de características homogéneas de obras de muy dudosa filiación existencial, como *Con el viento solano* (1956), de Aldecoa, y *Juegos de manos* (1954), de Goytisolo.

No es recusable, por supuesto, cualquier otra variante en la aproximación al tema. La de G. Roberts es válida en sí misma, sin que el juicio positivo que merece su labor excluya determinadas objeciones, derivadas sustancialmente de la difícil y discutible generalización de conclusiones elaboradas sobre un *corpus* incompleto: la ausencia de *Lázaro calla,* de Celaya, la primera novela existencialista española, y de *Las últimas horas,* de Suárez Carreño (sin la que no se puede explicar la incorporación de España a la modernidad narrativa), parece sugerir la necesidad de completar los datos de su libro con una exposición histórica sobre el desarrollo del existencialismo entre nosotros y con el añadido de otros relatos al grupo por ella analizado.

En este libro, amén de aspirar a una superación de tales posibles objeciones (de ahí el carácter globalizador del mismo y la presentación que antecede a estas líneas), adopto un desarrollo más literario

[5] *Temas existenciales,* cit.

que filosófico, más generalizador que individualizador, con la intención de resaltar la homogeneidad del grupo existencial abarcado y, por ende, la validez de una exposición que señale una cierta abundancia de coincidencias temáticas y hasta formales.

No sería justo, de entrada, omitir una elogiosa referencia al todavía insustituible (si todos no lo son, por algún motivo) panorama diseñado por G. Sobejano, que tan magistralmente nos introduce en las preocupaciones de toda una generación de escritores, englobando en una serie de rasgos comunes la prolífica producción narrativa de la época.

Hasta la irrupción de los aires social-realistas, lo que Sobejano denomina *realismo existencial* (expresión esta tan esquemática como ilustrativa) es la tendencia que acoge la mayor parte de las obras narrativas del momento. No pocas de las anotaciones del crítico pueden orientar sobre las dificultades que se oponen al tan necesario desbrozamiento de corrientes dentro del bosque de la inmediata posguerra. ¿Cómo pergeñar la formación de subgrupos conformados por unos autores caracterizados por «su escasa o ninguna solidaridad, tanto consigo mismos como entre ellos y respecto a la colectividad que los abarca» [6]? ¿Qué coherencia puede establecerse entre unos autores que «carecen de voluntad para marcarse un ámbito generacional compartido, ignoran qué móviles y proyectos pudieran reunirles en un camino dirigido hacia un mismo fin y no desean configurar el cuadro representativo de un movimiento literario coherente» [7]?

Y, sin embargo, los unen unos temas, un marco de convivencia, unas respuestas, incluso un estilo, relativamente similares. Todas y cada una de las notas que Sobejano hace ver como definitorias de un *realismo existencial* en el que, teóricamente al menos, tendrían cabida casi todas las novelas escritas desde el final de la guerra civil hasta la aparición del realismo social, son aplicables, en

[6] G. Sobejano, *Novela española,* cit., p. 279.

[7] *Ibíd.,* p. 280.

mucha mayor medida, a las obras con las que aspiro a acotar los límites de la narrativa más específicamente existencial. Repasemos, a título informativo, pero también por las consecuencias que de tal exposición se derivan para este análisis, dos puntos temáticos fundamentales en la caracterización del *realismo existencial:*

> 1) [Los temas] podrían reducirse a dos: la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o dificultad de comunicación personal. [...] La persona está sola, se siente insolidaria, no sabe adónde dirigir su palabra o su acto. [...] El aislamiento de la persona y su andadura incierta se delatan en estas novelas como si fuesen, además de circunstancias del hombre español en un tiempo preciso, condiciones de todo hombre en cualquier tiempo.
> 2) El novelista, de acuerdo en ello con una de las más fecundas premisas del existencialismo, presenta a esos personajes en su situación [...]. Casi todas estas novelas son novelas de situaciones e incluso de esas situaciones extremas donde el pensamiento existencialista cree auscultar, a un máximo de tensión, los límites del hombre: el vacío, la repetición y la náusea [...]; la culpa, el sufrimiento y el combate [...]. Pero sobre todo el asedio de la muerte [8].

Duda, incomunicación, pesimismo, vacío, tedio, culpa, dolor, la vida como perpetuo estado de lucha contra una realidad superior y, al final de ella, la muerte con su misterio definitivo... Tales serán, efectivamente, los temas preferidos por nuestros autores existenciales, creadores de unos personajes presentados generalmente en situaciones límite (agonía, enfermedad, el abismo de la soledad), con o sin historia a sus espaldas, pero siempre con un futuro en el mejor de los casos incierto. Los títulos de estas obras son, como otros muchos de la posguerra, suficientemente significativos: *La sombra del ciprés es alargada, Las últimas horas, Cuando voy a morir, Con la muerte al hombro* sugieren de inmediato la omnímoda presencia de la muerte; *Hospital general, Cama 36,* la enfermedad y

[8] *Ibíd.*, pp. 281-285.

el sufrimiento del ser humano; *Lázaro calla, La gota de mercurio, Segunda agonía,* planteamientos simbólico-metafísicos sobre la premoriencia y el silencio último; *Buhardilla* alude al refugio final de un hombre acosado por el sentimiento de soledad, tan angustioso como irresoluble; *Lola, espejo oscuro, No sé,* al misterio del hombre incognoscible en su interioridad; *Sin camino,* al cerco existencial a un individuo incapaz de destejer la tela de araña que aprisiona su personalidad.

> Insolidaridad, incertidumbre, incomunicación, violencia, rutina, ensimismamiento, angustia ciudadana, exploración de la tierra incógnita; tales son, creo, algunos rasgos esenciales del contenido de muchas novelas que podemos estimar expresivas de un realismo existencial,

concluye Sobejano [9]. Al análisis de esos y otros aspectos de las novelas que mejor se prestan a ello entre todas las escritas en aquel tiempo se dedica este estudio. Resta únicamente fijar los límites de la *novela existencial española,* restringiendo así los excesivamente amplios contornos que el concepto de *realismo existencial* tenía en la ejemplar exposición de G. Sobejano.

2. METODOLOGÍA Y EXCLUSIONES

La primera cuestión metodológica por plantear habrá de ser el criterio seguido en la elección de autores y títulos. Inexcusable será, en principio, partir de una muestra suficientemente amplia, sobre la cual escoger las novelas más afines al espíritu de este trabajo. En ella deberían estar presentes las obras que, por datos apriorísticos proporcionados por fuentes externas (manuales generalmente

[9] *Ibíd.,* p. 287.

exhaustivos), pudieran incidir de una manera especial en los temas existenciales. Pero, además, habrían de tenerse en cuenta aquellas que, descartadas en esa criba inicial, alcanzaron en su momento un eco que, por sí solo, justificaría su lectura con vistas al conocimiento preciso del vasto panorama narrativo de la posguerra. En fin, sería muy conveniente no prescindir de aquellas formas caracterizadas unánimemente como minoritarias, por sus cualidades estilísticas o temáticas, y que constituyen una corriente individualizada digna de ser atendida.

La armonización de estos factores proyectará sobre el interesado una visión suficientemente representativa de la complejidad del terreno por examinar y, sobre todo, garantizará un grado mínimo de objetividad, perfectamente conjugable con la necesaria arbitrariedad del juicio del estudioso. De este modo, si el criterio propuesto como base de actuación no se ha desviado excesivamente de la línea recta, quien se interne en un tema como *La novela existencial española de posguerra* contará ya con un fundamento medianamente sólido para emprender su trabajo crítico.

Aún habrá de tenerse en cuenta un segundo elemento, parcialmente considerado con anterioridad: las opiniones de otros autores cuyo bagaje de lecturas (en no pocos casos impresionante) permite intuir una capacidad de análisis de amplias proporciones. Los datos que con esta nueva fuente nos sean aportados habrán de valorarse con suma atención, como corresponde a la que merece un estudio de características particularizadas y, por esta misma razón, con más posibilidades de profundización. Y es aquí donde el estudioso de la novela existencial de posguerra deberá detenerse ante una serie de nombres que, con mayor o menor reiteración, irán surgiendo en su camino: Aldecoa, Goytisolo, Cela, Laforet...

Un caso especial, quizá el más significativo entre los que integran este obligado capítulo de ausencias, sería, en el presente caso, el de Aldecoa. Hay que recordar que las aproximaciones netamente existencialistas a su obra son relativamente recientes, dato que contrasta con la adscripción al existencialismo apuntada por parte de

la crítica respecto a otras novelas de aquel tiempo, ya en el mismo momento de su publicación. Un no muy brillante análisis de P. Borau abrió el camino, con su tesis (totalmente desenfocada por lo que atañe a la consideración del tremendismo) de que dicho autor debía ser incluido «dentro del existencialismo español, llamado tremendismo, muy en la línea de *La familia de Pascual Duarte,* en su primera fase. Después, su realismo existencialista se dirigirá hacia un mundo de comprensión, de resignación, de convivencia y de solidaridad» [10].

En su mucho más sólido estudio, J. M. Lasagabaster recusaría la inversión cronológica a que Borau se veía forzado a someter las novelas de Aldecoa con objeto de permitir la acomodación de las mismas a su tesis de progresión desde el *existencialismo cerrado* al *abierto.* En su libro, Lasagabaster situaba *El fulgor y la sangre* «en un plano de literatura claramente existencialista» [11], interpretando la obra con arreglo a unos esquemas simbolistas poco convincentes si los relacionamos con los presupuestos que guiaron esa concepción novelística. La narrativa de Aldecoa, en definitiva, era para Lasagabaster «susceptible de una clara sistematización teórica desde modelos operatorios típicos del pensamiento existencialista» [12].

Aun admitiendo la multiplicidad de posibilidades interpretativas (y en la existencialista insiste recientemente J. L. Martín Nogales [13]), me inclino a ver en Aldecoa, como lo hace R. Senabre, al escritor que «fija su atención en tipos humildes, grises, intrascendentes, sin más problemas que los de subsistir día a día y perderse a veces en el mundo añorado de las evocaciones» [14] mucho más que al no-

[10] *El existencialismo en la novela de Ignacio Aldecoa,* Zaragoza, La Editorial, 1974, p. 20.

[11] *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mímesis al símbolo,* Madrid, SGEL, 1978, p. 171.

[12] *Ibíd.,* p. 238.

[13] *Los cuentos de Ignacio Aldecoa,* Madrid, Cátedra, 1984, pp. 72-94.

[14] «La obra narrativa de Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1925-Madrid, 1969)», *PSA,* 56 (en. 1970), p. 11.

velista de las grandes cuestiones trascendentes. Por la vía de la aparente intrascendencia es posible, ciertamente, acceder a elevadas conceptualizaciones abstractas y hasta metafísicas, pero intuyo que, en casos como el aquí comentado, la mayor parte del camino es recorrida por el crítico y no por el autor. El peligro de los excesos del subjetivismo interpretativo acecha en circunstancias como esta de una forma más patente que en cualesquiera otras.

Igualmente dudoso aparece el supuesto existencialismo, apuntado por otros autores, de las novelas de Elena Quiroga [15] y Elena Soriano [16]. ¿Que escritor puede prescindir, a fin de cuentas, de reflejar en sus obras una determinada cosmovisión, alguna conceptualización de la vida? Pero para admitir la calificación de *existencial* una creación literaria debe plantearse de tal forma que quepa deducir (con datos intratextuales, pocas veces extratextuales) una cierta formulación si no necesariamente metafísica sí, al menos, abarcadora de problemas universales, incluso atemporales.

Si tomamos el ejemplo de la primera novela de Cela y consideramos si existe algún motivo serio para emparentarla con su coetánea de Camus, me parece claro que «las semejanzas superficiales de *La familia de Pascual Duarte* y *L'étranger* se convierten en distancias al profundizar un poco» [17]: con G. Roberts, creo «muy discutible el que Cela se haya planteado previamente la trama en una dimensión ontológica y mucho menos la de una ontología existencial» [18]. Otro tanto cabría decir de *Pabellón de reposo,* narración más «poemática, fundamentalmente lírica», como la calificó M. Alvar [19], que existencial, como la ha considerado P. Ilie [20].

[15] Cf. Ph. Z. Boring, *Elena Quiroga,* Boston, Twayne, 1977.

[16] Cf. J. W. Díaz, «Existentialism in the Novels of Elena Soriano», *HispW,* 47 (mayo 1964), pp. 309-315.

[17] M. J. Dyer, «*L'étranger* y *La familia de Pascual Duarte:* un contraste de conceptos», *PSA,* 44 (mar. 1967), p. 292.

[18] *Temas existenciales,* cit., p. 46.

[19] «Noventa y ocho y novela de postguerra», en R. Cardona (ed.), *Novelistas españoles de postguerra* (Madrid, Taurus, 1976), p. 19.

[20] *La novelística de Camilo José Cela,* Madrid, Gredos, [3]1978, p. 113. Bien es

De la raíz de Pascual surgieron numerosos vástagos, el primero de ellos *Nada,* novela vagamente existencialista para no pocos críticos, a los que bien podría oponerse el ingenioso epígrafe que A. Iglesias Laguna dedicaba a la obra de Carmen Laforet: «No hay nada de existencialismo» [21]. Sí había mucho de tremendismo (esta vez, urbano) en aquella primeriza narración que, en cierto modo, hispanizaba un Dostoievsky superficial. De ahí a relacionar la misma con cualquier forma de existencialismo media una distancia insalvable, porque, como afirma D. Pérez Minik, «es difícil deducir de *Nada* un mensaje concreto, ni una elaboración intelectual, ni una filosofía de las que andan por el mundo» [22].

Aún sería posible extenderse sobre las razones que me han movido a no incluir en el grupo obras como *La colmena,* de Cela («un documento de sensibilidad existencialista» para Sobejano [23]) o *La moneda en el suelo,* de Ildefonso Manuel Gil, novela, a juicio de G. Gullón, en la que su autor «captó, al mismo tiempo que los escritores franceses, un modo de ser y de expresarse vitalmente, el existencialismo» [24].

Ese *clima existencialista,* tan real como inconcreto, en el que se mueven los personajes no ya de estas dos últimas novelas, sino de otras muchas de aquel tiempo, parece excesivamente nebuloso y, en cualquier caso, difícilmente permite entrever otros elementos que justifiquen la incorporación de tales obras a un estudio como este. Creo más útil y consecuente una delimitación rigurosa, que marque las líneas fronterizas de una novela existencial que merezca ser llamada así por las concomitancias entre sus componentes más

---

verdad que Ilie sobrepone el carácter de experimento formal de *Pabellón de reposo* a su fundamento ontológico, pero no niega este.

[21] *Treinta años de novela española. 1938-1968,* Madrid, Prensa Española, 1969, p. 264.

[22] *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX,* Madrid, Guadarrama, 1957, p. 274.

[23] *Novela española,* cit., p. 118.

[24] Reseña de la 2.ª ed. de *Temas existenciales,* de G. Roberts (*ANEC,* 5 (1980), p. 217).

que por la coincidencia cronológica en un difuso *ambiente existencialista* que, en su indefinición, poco contribuiría a la necesaria parcelación.

3. NOVELA EXISTENCIAL ESPAÑOLA: AUTORES Y TÍTULOS

Entre 1944 y 1946 se escribe la primera novela existencial española de posguerra, no publicada en nuestro país hasta 1963, aunque sí en Argentina, en 1956. Muchas de las frases contenidas en *Sin camino,* primer relato extenso de José Luis Castillo-Puche, no pudieron superar las barreras de la censura: su seminarista, atormentado por el combate que en su interior libran los últimos residuos de una falsa vocación religiosa y el deseo imperioso de liberarse de las ligazones que aprisionan el desarrollo de su personalidad, ofrecía una visión ciertamente heterodoxa de la política y la religión en la primera década de posguerra, preludiando la característica rebeldía de las futuras criaturas literarias de este autor.

Con no pocos problemas se encontró también la segunda novela escrita por Castillo-Puche, *Con la muerte al hombro* (1954), mezcla de tremendismo rural en las evocaciones del pasado y existencialismo vivido en el presente. La obra era analizada así por G. Sobejano:

> Claro indicio del carácter existencialista de esta novela es ya la individualidad exasperada de la confesión, pero además en ella se encuentran acumuladas todas las situaciones de estrechura y tropiezo en que el ser humano percibe su límite o su fracaso: la muerte, el sufrimiento, el combate, la culpa [25].

Se ha tardado en valorar a este escritor para quien la novela «es un proceso existencial, es decir, enraizado en las problemáticas

[25] *Novela española,* cit., p. 259.

profundas del ser hombre» [26], «un modo, un instrumento, el único que manejo, para ayudar a esclarecer el pavoroso misterio de la existencia humana» [27]. Hasta alcanzar el reconocimiento de los últimos tiempos (Premio Nacional de Literatura por segunda vez, varias propuestas para su elección como miembro de la Real Academia Española), Castillo-Puche se ha visto forzado a surcar el temible océano de una crítica predispuesta en muchos casos a la prevención hacia un autor pretendidamente moralista (aunque no pueda rechazarse con contundencia el aserto), pretendidamente afín al denostado grupo de *novelistas metafísicos* apadrinados por García Viñó y, sobre todo, independiente y hasta inclasificable en alguna tendencia definida [28]. Para este inquieto narrador, en cualquier caso, parece haber llegado el momento de una valoración ponderada.

En la novela existencial [29] con la que Miguel Delibes obtuvo el Premio Nadal de 1947, no pocos de los temas habituales en su posterior producción (la muerte, la infancia, Dios, la soledad) apuntaban con nitidez. Con su siguiente obra, *Aún es de día* (1949), cercana a un cierto tremendismo mitigado por la fe religiosa, *La sombra del ciprés es alargada* ha sido incluida por E. Pauk en la primera etapa del creador, en la que este, «en nombre de un existencialismo cristiano, busca un orden y un significado para el absurdo de la existencia» [30].

---

[26] Prólogo a la última edición de *Sin camino* (Barcelona, Destino, 1983), p. 10.

[27] «La novela», en VV. AA., *Panorama español contemporáneo. XXV años de paz* (Madrid, Cultura Hispánica, 1964), p. 244. Cf., además, el artículo del propio Castillo-Puche «Rasgos existencialistas en la novela española de posguerra» (*Ya*, 8 feb. 1986, pp. 27-28).

[28] Este último aspecto era resaltado por M. Cerezales en su libro *José Luis Castillo-Puche* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1981). Cerezales admite para la obra de Castillo-Puche el calificativo de *existencial*, pero rechaza el de *existencialista* (cf. pp. 31-33).

[29] Esa fue la denominación que le aplicó, por ejemplo, C. Alonso de los Ríos (*Conversaciones*, cit., p. 10).

[30] *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975, p. 27.

Aunque A. Rey considere que «el argumento existencialista no nos sirve para emplazar adecuadamente a Delibes en la trayectoria de la novelística española» [31], no parece en modo alguno inútil tomar algunas referencias de aquel como bases del análisis de *La sombra*. Delibes, como todos nuestros autores existenciales, evolucionaría, con el tiempo, hacia otro tipo de preocupaciones.

Maltratado generalmente por la crítica, pero espléndidamente acogido por el público lector, Manuel Pombo Angulo ofrece una desigual producción narrativa. Su poetización (más o menos convencional) de la realidad (buena prueba de la cual es *Hospital general,* que compitió con la novela de Delibes en el Nadal de 1947 y que es la obra que aquí consideraré), su vinculación con los medios oficiales de entonces y, sobre todo, ese éxito comercial tan sospechoso siempre para el crítico, le han acarreado no pocos juicios severos hacia una labor literaria interrumpida (el dato no es casual, por supuesto) precisamente durante el auge de la novela social y reanudada en 1969 con una obra galardonada con el Premio Ateneo de Sevilla.

Pombo Angulo mantuvo en la época que nos ocupa una incesante actividad literaria. Receptor de premios para casi todos sus libros, articulista prolífico, guionista cinematográfico, su figura queda hoy en la historia de la novela española contemporánea como testimonio de un tiempo diferente, en valoraciones y gustos, del actual [32].

No puede sorprender, en un estudio vinculado de alguna forma a la presencia del existencialismo en España, la aparición del nombre de Gabriel Celaya, pero quizá no se conozca suficientemente

[31] *La originalidad artística de Delibes,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1975, p. 260.

[32] Indefectiblemente, el nombre de Pombo Angulo figura en todos los recuentos de novelistas favorecidos por el éxito entre el público lector de aquel tiempo. En un cuestionario remitido por R. N. Mayer a varios autores españoles (no identificados en el artículo), uno de ellos cita *Hospital general* entre los libros más vendidos en 1958, es decir, una década después de que la obra se pusiera a la venta («¿Existe una joven literatura española?», *CCLC,* n.° 33 (nov.-dic. 1958), p. 56).

su interés como novelista [33], valor oscurecido notablemente por su dedicación a la poesía y a la teoría crítica. Autor de unos primeros relatos recogidos en *Tentativas* (1946), Celaya publica en 1949 *Lázaro calla,* «ensayo poético-narrativo intelectualizado» [34] extraordinariamente innovador en una etapa dominada por el realismo absoluto. La filiación existencialista de *Lázaro* y su modernidad histórica solo pudieron ser advertidas por algún crítico aislado, afortunado lector de una obra que, a las pocas semanas de su publicación, fue retirada por la censura, que arrinconaba así el relato quizá más original escrito en España desde la guerra civil.

Con *Lázaro,* el lector accede, por la vía onírica, punto menos que surrealista, a los problemas trascendentes del ser humano: el vacío, la nada, la muerte, el más allá, la relación amorosa y sus efectos sobre la individualidad, el aislamiento del propio yo. La novela de Celaya es, cronológicamente, la primera (se escribió en 1946) que incorpora, de forma perfectamente reconocible, el existencialismo como tendencia asumida. Si el nombre de esta ya aparece en la primera obra escrita por Castillo-Puche, en *Lázaro* se cita expresamente a Heidegger y se enuncian expresiones tan caracterizadamente existencialistas como la del ser-para-la-muerte.

1950 es un año decisivo, en torno al cual se estructura una parte sustancial de nuestra novela de posguerra. Por lo que afecta a nuestro tema, se escriben o publican en esa fecha *Buhardilla,* de Enrique Nácher; *Cuando voy a morir,* de Ricardo Fernández de la Reguera; *Lola, espejo oscuro,* de Darío Fernández Flórez; *No sé,* de Eusebio García Luengo, y, sobre todo, *Las últimas horas,* de José Suárez Carreño. Una narrativa *diferente,* más próxima a las pre-

[33] Especialmente destacable es su novela *Lo uno y lo otro,* testimonio claro de la muerte, en 1962, del realismo social, agonizante ya desde finales de la década anterior, cuando narradores como Cela Trulock recurrían (*Las horas,* publicada en 1958, pero escrita en 1956) a técnicas nuevas para revestir formalmente el todavía vigoroso tema social.

[34] J. Domingo, *La novela española del siglo XX,* Barcelona, Labor, 1973, II, p. 132.

ocupaciones contemporáneas, se está abriendo paso, como primer síntoma de la recuperación.

Suárez Carreño no era un desconocido en la escena literaria cuando le fue concedido (seis de los siete votos posibles) el Premio Nadal convocado en 1949: en 1943 había publicado su primer libro de versos, *La tierra amenazada,* al que seguiría *Edad de hombre,* Premio Adonais en 1944 y, como el anterior, visiblemente influido por el estilo de Vicente Aleixandre.

Desde el primer momento, dos aspectos de *Las últimas horas* serían subrayados como sendos aldabonazos en el decaído panorama de la novelística española: la novedad de reducir la acción a escasas horas y la introducción de una problemática existencialista que carecía de representación en nuestras letras [35] (*Lázaro* seguía siendo prácticamente desconocida, pese a haber concurrido al Premio Nadal, de cuyas votaciones fue excluida en razón de su breve extensión).

Sin embargo, un silencio casi absoluto se impondría tras tan poderosa irrupción en el panorama literario. El éxito teatral (el único que restaba en el balance de Suárez Carreño) le llegaría a este autor de inmediato con la adjudicación del Premio Lope de Vega por su drama *Condenados,* con posterioridad trasplantado al cine en una curiosa película dirigida por Mur Oti. Una última aparición en la escena pública, con la novela *Proceso personal* (1955) cerraría el corto discurrir literario de Suárez Carreño [36].

---

[35] Para G. Mancini, por ejemplo, *Las últimas horas* traducía «lo sforzo di dare un adattamento ispanico e personale a una formula esistenzialistica» («Sul romanzo contemporaneo», *MSI,* n.º 10 (1965), p. 306).

[36] A la paralización de su actividad literaria no fueron ajenas las condiciones de clandestinidad política en que se desenvolvía la vida de Suárez Carreño, dedicado, en la misma época en que la fama literaria le alcanzaba, a la reorganización de la Federación Universitaria Escolar. La inclusión del nombre de Suárez Carreño en el libro de J. Rodríguez Puértolas *Literatura fascista española* (Madrid, Akal, 1986, I) es uno más de los abundantes errores de documentación que lastran la obra, defectuosa no tanto por su estrabismo ideológico como por la falta de rigor que delatan detalles como el ya apuntado o (y me ciño a los autores de que me

Tras unos tanteos primerizos que no figuran en la bibliografía del autor, Fernández de la Reguera es galardonado con el Premio Ciudad de Barcelona por su novela *Cuando voy a morir,* relato de una vida marcada por el más radical de los individualismos y que G. Sobejano analizó así:

> La pulsación existencialista se nota no solo en la premoriencia del sujeto, sino en su soledad, en su miedo, en su rebeldía contra todo, en el sadismo con que quiere clavarle a la amada desdeñosa su recuerdo lo mismo que un puñal, y quizá también en el carácter de grito de conciencia que la confesión reviste [37].

Desde entonces, Fernández de la Reguera ha continuado publicando, solo o en colaboración con su esposa, la también novelista

---

ocupo en las presentes páginas) estos otros: 1) García Luengo no publicó nunca un solo verso; carece de sentido, pues, calificarlo como «poeta» (p. 423). 2) El mismo autor estuvo vinculado a la abreviadamente denominada *Alianza de Intelectuales Antifascistas,* dato que no avala, ciertamente, su mención en un libro sobre esa supuesta «literatura fascista». 3) Suárez Carreño recibió el Premio Lope de Vega de teatro, concedido por el Ayuntamiento madrileño, y no el inexistente Premio Nacional de Teatro Lope de Vega; el profesor Rodríguez Puértolas funde (y confunde) en uno dos galardones diferentes (pp. 580 y 651). 4) La afirmación de que las novelas de Pombo Angulo muestran «un realismo duro y en ocasiones tremendista» (p. 578) deja entrever un conocimiento cuando menos incompleto de una obra caracterizada precisamente por rasgos opuestos al señalado. 5) Idéntico juicio puede emitirse a propósito de la adscripción de Fernández Flórez a una «escuela tremendista *existencialista*» (p. 536) en ningún momento definida por el profesor Rodríguez Puértolas. 6) Las obras de Fernández de la Reguera (dato omitido en el libro que comento) se encontraron a menudo con las barreras alzadas por la censura; cf. M. L. Abellán, *Censura y creación,* cit., pp. 70, 200 y 207. 7) La sospecha de que la mayoría de las referencias del trabajo de Rodríguez Puértolas procede de segunda mano (E. G. de Nora en lugar preferente) se convierte en certeza moral si se considera la imposibilidad de acceso a la lectura de una novela, *No sé,* cuya edición fue arrastrada por una riada en Valencia y no es localizable en biblioteca alguna. 8) Acerca de las inexactitudes relacionadas con Castillo-Puche y vertidas en dicho libro, remito a la carta del novelista publicada en *El País* el 6 de agosto de 1986 (p. 9).

[37] *Novela española,* cit., p. 250.

Susana March, con un eco mayor entre el público que entre una crítica que, sin embargo, supo ver en una de sus mejores obras, *Cuerpo a tierra* (1954), «el más conseguido de los relatos de nuestra guerra civil», como escribió M. Alvar [38].

Concursante en el Nadal que reveló a Suárez Carreño, Enrique Nácher vio publicada *Buhardilla* en 1950, tres años antes de incidir de nuevo en el tratamiento de una frustración existencial ribeteada de crítica social con su novela *Cama 36.* Como para tantos otros autores de la época, las convocatorias de premios literarios fueron para él el medio natural de acceso al lector.

Casi a razón de premio por cada novela, se fue desarrollando, en un plano secundario, la carrera literaria de Nácher, «el mayor nihilista» de la generación del neorrealismo, como acertadamente lo calificara I. Soldevila [39]. Algún contacto esporádico con el teatro y, más habitualmente, con los estudios científicos, antropológicos y sociológicos completa su actividad literaria, cerrada hasta el presente, en el terreno narrativo, con la publicación, en 1972, de su última obra.

Fallecido en 1977, Darío Fernández Flórez ya era autor de libros de estilo diverso antes de dar a luz el que habría de ser su gran éxito literario y comercial: *Lola, espejo oscuro.* Considerada como un auténtico documento social, en el que la vida de una prostituta de lujo se convertía en pretexto para el desfile de representantes de cierta burguesía inmoral y decadente, *Lola* conocería tres continuaciones en los años setenta, tan desconcertantes en su mezcla de realidad y ficción como la primera de la serie [40].

---

[38] [«Dos temas sin acompañamiento en la novela de postguerra»], en VV. AA., *Novela y novelistas,* cit., p. 10.

[39] «La novela española actual (tentativa de entendimiento)», *RHM,* 33 (en.-ab. 1967), p. 104.

[40] A ese convencional libro de relatos que es *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro* (1971) seguiría *Asesinato de Lola, espejo oscuro* (1973), novela protagonizada por una mujer a la que el paso del tiempo ha cargado de un estremecedor nihilismo, bien distante de la jovial vitalidad que el personaje derrochaba en 1950. El pesimismo de esta Lola de los años setenta envuelve tanto a la burguesía anquilo-

Con argumentos similares a los utilizados para rechazar el supuesto existencialismo de la primera novela de Cela, J. Álvarez Fernández-Cañedo negaba cualquier tipo de influencia de dicha filosofía en la concepción de la *Lola* de 1950 [41]. Para mi propósito, sin embargo, algunos de los datos de esta obra no carecen, en modo alguno, de interés.

El éxito del relato de Fernández Flórez fue el que cabía esperar se derivara de la reacción de un lector poco acostumbrado, en la España de entonces, a la literatura verista, con ribetes de escándalo más o menos encubierto por fórmulas moralizadoras, reales o fingidas: el libro se vendió tanto (a pesar de los posteriores problemas con la censura) que conoció edición pirata en Méjico y traslación cinematográfica en la década de los sesenta.

No sé planteaba, a juicio de C. Gurméndez, «los problemas actuales y profundos de la novela existencial contemporánea: la soledad, la imposibilidad de unión entre los seres, la conciencia desgarrada y el misterio definitivo de la vida» [42]. La muy minoritaria difusión de sus obras narrativas, teatrales y ensayísticas ha acompañado la no demasiado abundante producción de un García Luengo verdaderamente obsesionado por el tema del amor como pasión destructiva, aniquiladora.

---

sada por su hipócrita moralismo como a sus barbados retoños, aprendices de revolucionarios que no renuncian a sus gustos y vicios *capitalistas;* tanto al autoritarismo de posguerra como a la sociedad del último franquismo, preludio de un posfranquismo carente de principios y valores, tal como parecieron anticiparlo Lola y Fernández Flórez. El diseño de tan penoso panorama parece rectificarse en la última obra de la serie, *Memorias secretas de Lola, espejo oscuro* (1978), que no consigue, desde luego, hacer olvidar al lector la triste realidad retratada en la anterior novela, sin duda más veraz como testimonio póstumo de ese idealista escéptico y desengañado que debió de ser Fernández Flórez.

[41] «Tres formas», cit., p. 157.

[42] «La novela existencial. *No sé.* Un libro español en primera línea», *Índ,* n.º 86-87 (dic. 1955-en. 1956), p. 14. Cf., del mismo crítico, la entrevista mantenida con este escritor («Eusebio García Luengo. Recuento de un corazón extremeño»), publicada en *El País Semanal* el 31 de julio de 1983 (pp. 10-13).

Las dos primeras novelas publicadas en nuestro país por Alejandro Núñez Alonso (fallecido en 1982) «contienen indudables síntomas del clima existencialista aludido: insolidaridad del individuo, angustia, situaciones culminantes», según escribía G. Sobejano [43]. *La gota de mercurio* relataba lo que R. de Garciasol calificaba como «un pavoroso caso de autofagia mental por insatisfacción vital, de cuerpo y alma». Perseguido por una compleja *causa* de raíces tan realistas como hondamente metafísicas, un pintor mejicano de fama vive, con la lucidez del suicida consciente, sus últimas horas, incapaz de enfrentarse con una ignorada fuerza que, en efecto, «no es solo fisiológica —patología—, sino metafísica, y reside en el calderoniano *delito de haber nacido*» [44].

El fallo del Premio Nadal de 1953 pondría en evidencia, de forma rotunda, la inevitable servidumbre comercial del galardón. Un relato carente de interés estético (*Siempre en capilla,* de Luisa Forrellad) se alzaría con el triunfo nada menos que sobre *Juegos de manos,* de Goytisolo, *Con la muerte al hombro,* de Castillo-Puche, *En esta tierra,* de Ana María Matute, *En la hoguera,* de Fernández Santos y, sobre todo, *La gota de mercurio,* seguramente la novela de mayor altura intelectual (y me atrevería a defender que literaria) de toda la posguerra española y que, sin embargo, fue relegada en la votación final por el libro de Forrellad. Para más inri, el peregrino fallo no dejaba lugar a la duda: cinco votos contra dos [45].

De este modo, Núñez Alonso irrumpía en el panorama de nuestras letras con el indiscutible honor de haberse clasificado como finalista en la convocatoria de un premio comercial; su talento quedaría confirmado con *Segunda agonía,* historia de otra soledad vo-

---

[43] *Novela española,* cit., p. 225.

[44] R. de Garciasol, reseña, *Ínsula,* n.º 106 (15 oct. 1954), p. 6.

[45] El fallo no debiera sorprender tanto si se recuerda la historia del tercer Nadal, adjudicado a una novela, *Un hombre,* de José María Gironella, que ni siquiera en su segunda redacción (que no fue la que obtuvo el premio, pero que, al parecer, mejora la primera) alcanza una categoría parangonable a la de la narración derrotada, *Cinco sombras,* de Eulalia Galvarriato, una de las más delicadas creaciones de nuestra posguerra.

luntariamente asumida que resultaría también finalista del Premio Planeta de 1954, en el que logró el primer puesto *Pequeño teatro,* de Ana María Matute.

Hasta ahí llega la primera parte de la biografía literaria de este autor, quien, desde entonces, imprime un giro de ciento ochenta grados a su trayectoria y, de la exposición de problemas metafísicos con una técnica narrativa revolucionaria para lo acostumbrado en la España de aquel tiempo, pasa a la recreación de la Historia Antigua de la Humanidad. La nueva orientación (absolutamente irreprochable en sus resultados meramente literarios) perjudicaría sensiblemente su consideración ante una crítica entusiasmada por sus dos primeras novelas, y, después de estas, sorprendida y desconcertada por la brusca transformación [46]. D. Santos recuerda cómo el nombre de Núñez Alonso se barajó para la concesión del prestigioso Premio de la Crítica (que años más tarde recibiría por *Gloria en subasta*), siendo desechado ante los recelos de los más vanguardistas:

> ¿Qué ha pasado? ¿Se ha arrepentido de su modernidad, de sus conquistas técnicas, de su puesto orientador de vanguardia? [...] Algunos de sus seguidores lo creen así. Y algunos críticos también. Cuando en las reuniones del asendereado Premio de la Crítica un crítico más atento a la autenticidad narrativa como Rafael Vázquez Zamora propone su nombre, otros críticos, como José María Castellet, expresan su decepción. Para estos, el nuevo rumbo de Núñez Alonso es una deserción. Su nombre queda excluido de las exigencias contemporáneas [47].

Ocasionalmente (*Víspera sin mañana,* 1971) retornaría este autor a planteamientos no estrictamente realistas, aunque aun dentro de

---

[46] Núñez Alonso escribía, ante la aparición de la primera obra de su serie histórica, *El lazo de púrpura,* que «España, por cristiana, por católica, por romana, debe contar con una novela de este tipo. Y yo, como español y católico, la he hecho» («Autorretrato-autoentrevista», *EL,* n.° 75 (22 dic. 1956), p. 5).

[47] *Generaciones juntas,* Madrid, Bullón, 1962, p. 234.

ellos no dejaría de incorporar a veces recursos técnicos contemporáneos. Ninguna de sus novelas (cito, a título de ejemplo, su espléndida *Al filo de la sospecha* (1971), en que intriga, psicología, ética y hasta política se funden en un todo extraordinariamente sugestivo) permitirá que el lector pase por alto esa peculiar impronta del escritor que asume en su plenitud los problemas más trascendentes del ser humano. En cualquier caso, sus dos primeras narraciones publicadas en España quedan como brillantes ejemplos de las preocupaciones existenciales de aquel tiempo y como testimonios de una escritura de muy elevada categoría. *Segunda agonía,* por otra parte, cerrará (1955) la breve trayectoria de nuestra novela existencial de posguerra.

4. NUESTRA GENERACIÓN PERDIDA

Pese a sus afinidades (al frente de las cuales debiera figurar la cronológica [48]), nuestros narradores existenciales no parecen encontrar un hueco definido en las páginas dedicadas a la ordenación generacional o temática de la novelística española de posguerra. Autodidactos, dispares en técnicas y estilos, generalmente más interesados por el contenido que por la forma... «Resulta lógico [...] [escribió uno de ellos, Delibes, aludiendo a los autores coetáneos] que ni literaria ni espiritualmente exista entre estos novelistas una afinidad de grupo o, si se prefiere, una *conciencia generacional*» [49], que solo con muchos años de retraso había de surgir.

[48] Todos estos autores nacen entre 1907 y 1920: Núñez Alonso, en la primera de estas fechas; Fernández Flórez y García Luengo, en 1909; Celaya, en 1911; Pombo Angulo, en 1912; Nácher y Suárez Carreño, en 1914; Fernández de la Reguera, en 1916; Castillo-Puche, en 1919; Delibes, en 1920.

[49] «Notas sobre la novela española contemporánea», *Índ,* n.° 173 (mayo 1963), p. 10.

Generación del 36 es la denominación adoptada, por ejemplo, por J. R. Marra-López [50] y R. Gullón [51] para agrupar a numerosos escritores de la posguerra, la *existencialización* de cuya literatura habría sido, a juicio de J. L. López Aranguren [52], su aportación fundamental. Esta, a su vez, se habría visto condicionada por el estallido de la guerra civil, que incidiría, por otra parte, en el hecho diferencial de su autonomía con respecto a circunstancias y modelos externos. Como indica J. Corrales Egea,

> para un europeo no español, la palabra *posguerra* se mide desde 1945; para un español, en cambio, el mismo vocablo empieza a medirse seis años antes. Por ello, al hablar de literatura de posguerra no hay coincidencia temporal entre literatura española y literatura europea contemporánea [53].

Este desfase cronológico repercute, con toda probabilidad, en la independencia característica de los narradores de la inmediata posguerra. Cuando D. Pérez Minik analizaba el fenómeno de la imposibilidad de organizar, temática o formalmente, el panorama novelístico de la misma, hacía constar que

---

[50] «Los novelistas de la promoción de 1936», *Íns,* n.° 224-225 (jul.-ag. 1965), p. 13. En la página 30 de este mismo número de *Ínsula* se incluye una «nómina muy incompleta y controvertible» de la generación del 36, en la que figuran los nombres de Celaya, Delibes, Fernández Flórez, García Luengo y Núñez Alonso.

[51] «La generación de 1936», en *La invención del 98 y otros ensayos* (Madrid, Gredos, 1969), pp. 162-174. Hoy ya nos encontramos en condiciones de emitir sobre los logros narrativos de esta generación un veredicto más justo que el formulado por F. C. Sainz de Robles en su prólogo a *Los viñadores de la última hora,* novela de Eduardo Aunós publicada en 1952 (Madrid, Aguilar): «¿Qué podemos afirmar de ella [la citada generación]? Bien poca cosa», escribía Sainz de Robles. «De 1939 a 1952 no ha surgido ningún novelista que [...] reúna los valores exigibles para concederle tal calificativo», concluía (p. 20).

[52] Respuesta a la encuesta sobre la generación del 36 publicada en el número de *Ínsula* citado en n. 50.

[53] *La novela española actual (Ensayo de ordenación),* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 11.

> no solamente existe anarquía, sino también dispersión y fraccionamiento de la luz inspiradora, de las preocupaciones morales y del entendimiento del orbe estético. [...] El pensamiento existencialista ha servido, durante estos años posteriores a la segunda guerra mundial, como apoyatura o como quilla de buen navegar en sus grandes hallazgos. La verdad es que a nosotros nos ha faltado esa quilla [54].

Ya en 1943-44 M. Muñoz Cortés había dado cuenta de esa desorientación que al analista producía la imposibilidad de agrupar en tendencias esquemáticas la multitud de nombres aislados que pululaba, con mejor o peor fortuna, por el campo de la literatura narrativa española:

> Podemos afirmar que una de las características que pueden mover a señalar una efectiva fuerza en la novelística actual es la multiplicidad de direcciones: es difícil señalar características comunes [55].

A esa propuesta integradora intenta, en cierto modo, responder este libro: la reunión de una serie de novelistas coincidentes en dar testimonio, entre la segunda mitad de los años cuarenta y la primera de los cincuenta, de una inquietud existencial manifestada de diferente forma en cada uno de los casos, pero siempre de acuerdo con unas determinadas pautas comunes. Antes de las primeras manifestaciones de ese desasosiego narrativo aquí estudiado (*Sin camino, Lázaro, La sombra, Hospital general*) no existe (creo que la afirmación no es arriesgada) representación alguna de indagación introspectiva en nuestra novelística de posguerra; después de 1955 (*Segunda agonía*), la novela social cerrará el camino a la misma, hasta que, a principios de la década de los sesenta, varíe el marco de preocupaciones sociales y literarias.

Pero esa es ya una historia diferente. Conformémonos, por el momento, con contribuir a la organización del confuso panorama de tendencias anteriores a la narrativa social-realista y a *Tiempo*

[54] *Novelistas españoles*, cit., pp. 316-318.

[55] «La novela española en la actualidad», cit., pp. 373-374.

de silencio. Muchas páginas se han escrito sobre la primera; pocas sobre la innominada novelística de los cuarenta; prácticamente ninguna sobre la *novela existencial,* a caballo de los dos tiempos históricos y, tal vez por ello, difícilmente asimilable a uno u otro.

SEGUNDA PARTE

I

EL YO FRENTE AL MUNDO Y ANTE SÍ MISMO

1. EL CONFLICTO DE LA INDIVIDUALIDAD CON EL MEDIO EXTERIOR

La reflexión metafísica de los personajes de la novela existencial española intelectualmente más conscientes se debate entre dos fuerzas aparentemente antagónicas: el desprecio por la especie humana (desprecio que llega en muchos casos a la degradación animalizadora o cosificadora) y el orgullo autoafirmador de la pertenencia a ella, siquiera sea como signo identificador de una diferenciación radical respecto al resto de los hombres. La teórica paradoja es, en el fondo, un procedimiento de individualización existencial coadyuvante, en segunda instancia, al autoaislamiento. Por reacción negativa ante un gregarismo esterilizador, el personaje clama en defensa de su propio yo, siempre en lucha con el mundo circundante. En último término, su aspiración es acceder a un estrato de plenitud vital más auténtica.

Este deliberado propósito parte de la creencia, firmemente asentada en el sistema conceptual de los protagonistas, de que el ser humano es un ente complejo y hasta incognoscible, integrado psíquicamente por multitud de elementos dispares y contradictorios, avaladores, por otro lado, de conductas no pocas veces inexplicables:

> Yo no sé en todas las horas torpes e iguales de mi día quién soy yo: si un evadido o un escarmentado, si un redimido o un condenado, si una desesperación o una esperanza, si una risa o una lágrima, si soy una vida o nada más el molde, la matriz de un ser (*Segunda agonía,* p. 23 [1]).

Cuando este mismo monologante, el farero Ramón, ensaye una definición del ser humano, recogerá la idea existencialista del *hacerse continuamente,* con todos y cada uno de los actos vitales, el *sentirse* como conjunción de procesos vagamente localizables en el propio yo. En suma, el hombre en perpetuo desasosiego: «El hombre es una duda y una indecisión, y es una angustia y no un dolor determinado, y es un alarido de gozo y no un placer permanente» (*ibíd.,* p. 296).

Uno de los rasgos más característicos de la novela existencial de posguerra (rasgo generalizable a la práctica totalidad de la creación narrativa de la época) es la sustitución de reflexiones vinculadas a planteamientos metafísicos por un pesimismo apriorístico (por supuesto, confirmado por la realidad) que marca la exposición de los posibles problemas ya desde los mismos inicios. Esta visión negativa se aplica igualmente a la especie humana tomada en su conjunto, llegándose no pocas veces al repudio abierto, como en el caso de Lola en la novela de Fernández Flórez. Aunque las palabras de ella se dirijan a un tipo concreto de destinatarios (aquellos que le pagan por unas horas de su tiempo y de su cuerpo), para Lola *todos* los hombres, situados ante unas determinadas circunstancias, reaccionarían de la misma forma envilecida y envilecedora. No parece plantearse la posibilidad de que exista *otra* clase de hombres diferentes de aquellos a los que trata:

> Cuando les echo encima de su fortaleza mis veinticinco años, ¡cómo se ablandan y derriten! Cuando, bajando un poquito la cabeza, transportada por la emoción de sus palabras, les alzo los ojos

[1] Cito por la edición de 1955 (Barcelona, Planeta).

> tiernamente y les meto mi luz hasta lo más hondo de su debilidad, ¡cómo me entregan sus pobres ilusiones, sus necias esperanzas! (*Lola*, p. 17 [2]).

La expresión de los aspectos negativos del hombre ahoga, en casi todo momento, la posible floración de valores positivos. Un pesimismo visceral acompaña la mayor parte de los juicios vertidos en la novela existencial española acerca de la especie humana. Si un personaje de *Las últimas horas* dice de los toros que «son tan malos como si fueran hombres» (p. 32 [3]), otro de la misma obra se manifiesta en estos desesperanzadores términos:

> —El hombre, el hombre. Y dicen que el hombre es como un dios. Porque hay automóviles, porque hay ciudades con casas gigantescas. Y hay por ahí gentes que van hablando de progreso. Hay gentes que se sienten orgullosas de ser hombres (*ibíd.*, p. 40).

He aquí esbozado el dilema ante el que deberá encontrarse nuestro protagonista existencial, que valora negativamente la especie a la que pertenece, pero que, a la vez, mantiene como máximo anhelo la afirmación enérgica (desesperada en no pocas ocasiones) de su *ser hombre*. Una cualidad negativa, el egoísmo feroz, es la que define al ser humano ante los ojos de Alexis (*Cuando voy a morir*, p. 248 [4]), pero no por ello dejará de confesar que toda su vida ha estado encaminada al logro de *encontrarse* como hombre: «Ser yo: un hombre. Había luchado y sufrido para eso» (*ibíd.*, p. 103).

Paralelamente a sus ideas y comportamientos aislacionistas con respecto a sus semejantes, los protagonistas de *La sombra* y de *Segunda agonía* coinciden en exaltar la Naturaleza virgen, no hollada por el paso del hombre. En la primera, Pedro considerará que «la tierra es bella por sí, que solo la manchan los hombres con sus

---

[2] Cito por la edición de 1977 (Barcelona, Plaza-Janés).

[3] Cito por la edición de 1967 (Barcelona, Destino).

[4] Cito por la edición de 1978 (Barcelona, G. P.).

protestas, sus carnalidades y sus pasiones» (p. 103 [5]). En la segunda, la indefinida *fetidez* que Ramón percibe intuitivamente en tantas ocasiones aparece (no casualmente, desde luego) con cada signo de presencia humana. Esta corrompe el medio, inocente y virginal, en que el farero ha materializado su proyecto de soledad: el islote (*su* islote) de Camama. A cada amenaza de ruptura de este aislamiento corresponde la aparición de la inmaterial *fetidez* que, en su propia insustancialidad, tanto se asemeja a la *causa* responsable del no consumado suicidio de Cossío en la otra novela de Núñez Alonso.

Por lo avanzado hasta ahora, es fácil intuir la imposibilidad de armonización entre el mundo personal del individuo y el ajeno a esa realidad psicológica interna [6]. A tal incapacidad de integración (percibida de manera clara, en *No sé,* por un Sebastián que no llegará a acostumbrarse a la vida rural), y como respuesta decidida a ella, obedece la orgullosa autoafirmación del yo, habitualmente contrapuesto a la masificación aceptada y soportada por los demás hombres. El grito de individualización surge en el mismo momento en que se toma conciencia de haber incorporado a la propia personalidad una cosmovisión adulta, propiciadora de una actitud intelectual madura:

> Presentí que comenzaba a hacerme hombre por dentro, hombre capaz de delimitar su consistencia espiritual en un instante dado, de relacionar *su actualidad* con todos sus precedentes y consecuen-

---

[5] Cito por la edición de 1981 (Barcelona, Destino).

[6] En este dato advierte R. D. Pope uno de los rasgos más característicos de la narrativa española de los años cuarenta: «El personaje típico de estas novelas no se ve como parte de una clase, sino como un yo confrontado a la sociedad a la cual se encuentra unido imperfecta y violentamente» (*Novela de emergencia: España, 1939-1954,* Madrid, SGEL, 1984, pp. 35-36). Ni la muestra (insuficente) presentada por Pope, ni cualquier otra que se relacionara podría sustentar la afirmación de este autor en el sentido de que «las novelas de la década de los cuarenta tienen una clara preocupación crítica y buscan, *en su mayoría,* revelar que la situación concreta del vivir hispánico no corresponde a los mitos imperantes» (*ibíd.,* p. 81; el subrayado es mío).

> tes, de dirimir la contienda íntima entre el bien y el mal, de tomar decisiones por sí mismo. [...] Me sentía capaz de sopesar, ponderar y decidir; en una palabra, de valerme por mí mismo (*La sombra,* pp. 66-67).

Común a buena parte de estos personajes es su sentimiento de superioridad sobre sus semejantes, derivado tanto de su reacción psicológica ante la imposibilidad de integrarse en la átona vida colectiva como de su propia necesidad de afirmación existencial. La autovaloración positiva (que tiene su contrapartida en la autodegradación de otros momentos, muestra de la inconsciente ambigüedad de las psicologías de los protagonistas) conduce, como conclusión inicial, a la inexistencia de un propósito generalizador en buena parte de las reflexiones existenciales del personaje. Este tiene conciencia plena, en todo momento, de la individualidad de su caso: no hay, en principio, un intento deliberado de trasplantar la propia situación a norma de validez universal.

El refuerzo de esa caracterización individualizadora puede aumentar considerablemente la angustiosa sensación de sentirse *diferente* de los demás integrantes de un mundo percibido como entidad extraña al yo. R. D. Pope hace ver, por ejemplo, que en *La sombra* la primera palabra es *yo,* «y luego se hilvana un solipsismo interminable» que apoya la noción de que «la marginalidad corresponde a la originalidad y a una visión más profunda del mundo» [7]. El inquieto Enrique de *Sin camino,* por su parte, contempla a sus compañeros del seminario como almas posiblemente «simples, sin complicación» (p. 35 [8]), para, acto seguido, hacer profesión de fe de

[7] *Novela de emergencia,* cit., p. 39. Pope valora la anormalidad del personaje como «elemento del repertorio de las obsesiones novelísticas del período, articulado como una respuesta a una situación política determinada» (*ibíd.,* p. 40). Pero es en el fondo existencial, y desde luego no en el social, en el que personajes como el de Delibes alcanzan un significado que se preste a una lectura válida. Los posibles problemas sociales apenas tienen interés para unos individuos como los que protagonizan estas obras, únicamente atentos, en general, a su propia personalidad.

[8] Cito por la edición de 1983, ya mencionada.

su profundo individualismo, a través de un narrador convertido, en este caso, en inoportuno sustituto de un más apropiado monólogo confesional:

> Enrique no tenía nada que ver con todos ellos, en absoluto. Él era un caso singular. De ningún modo ellos podían sentir el amor como él. En su misma celda habrían parado ya muchos, pero ninguno habría experimentado la hermosa y dramática incertidumbre que a él le conmovía, ninguno seguramente estaba dispuesto a jugarse como él el destino a cara o cruz, ninguno vivía tan tenso y agónico (*ibíd.*).

Esta novela de Castillo-Puche plantea claramente el conflicto entre una individualidad poderosa y un marco ambiental que exige la subordinación de la misma a unos principios fijados de antemano: «—Tienes todavía voluntad propia, y la vocación es autoaniquilamiento. Tienes que morir si quieres vivir», le señala a Enrique el Padre Espiritual (p. 54). Una exigencia difícil de admitir para un joven que une a su falta de vocación religiosa un sentimiento de diferenciación tan acusado. La imposibilidad de renunciar al propio yo terminará forzando a Enrique a tomar una decisión definitiva sobre su permanencia en el seminario, que finalmente abandona, «desorientado, pero con paso firme» (p. 263). Es el triunfo último (pero primero en la dubitativa existencia del personaje) de la individualidad sobre las circunstancias externas a ella.

Si Enrique no deja de señalar constantemente la originalidad de su problema (en el fondo, un tenso debate entre la decisión y la duda), Pablo Cossío, en *La gota,* insiste explícitamente en su deseo de no generalizar su desgarradora agonía interna: «Mi tragedia no es genérica. Es unipersonal. No pretendo sacar de ella consecuencias ejemplares» (p. 225 [9]).

Formulaciones de intención tan marcadamente aislacionista obligan al personaje de la novela existencial española a una soledad

[9] Cito por la edición de 1954 (Barcelona, Destino).

reacia a toda suerte de conexión con elementos ajenos a ella misma, hasta el extremo de que, por ejemplo, el protagonista de *Segunda agonía* llegará a proclamar su dominio sobre la cronología y el espacio: «El tiempo y el mundo, esos desaforados monstruos, los he hecho a mi medida, para que sean totalmente míos» (p. 9).

El temor a la pérdida de personalidad es el fantasma obsesivo que persigue las existencias de estos personajes. Ya en los primeros tiempos de su largo internamiento, el enfermo protagonista de *Cama 36* se percata de la progresiva degradación del yo que se va manifestando en el recinto: «Esto es la negación de la vida. Hasta la misma personalidad desaparece y uno se convierte, de pronto, en el número treinta y seis» (p. 136 [10]).

Su visión se tornará más desgarrada a medida que el tiempo transcurra, a la par que el proceso de anulación del yo parece ser aceptado como un hecho irreversible:

> Empiezan a empujar mi cama. Estos hombres no me arrastran a mí. Siempre hablan de la cama número treinta y seis. Desde que nos acostamos en uno de estos lechos duros, perdemos completamente la personalidad. Yo soy el enfermo número treinta y seis. En la cama, en el fichero, en todas partes consta mi número. Hay en esto una frialdad que nos hace sentirnos desamparados (*ibíd.*, p. 263).

Si la enfermedad, como el dolor psíquico, sitúa al personaje ante la reflexión trascendente, es la muerte la situación límite que activa una toma de conciencia más clara de realidades existenciales hasta ese momento solo presentidas. Julio, en *Con la muerte,* no está obsesionado tanto por la idea de la finitud de la vida cuanto por conceptos adyacentes, como la reacción externa ante la propia desaparición. De nuevo la disolución del yo y, tangencialmente, la indiferencia del mundo exterior:

[10] Cito por la edición de 1953 (Valencia, Gaisa).

> Cuando llegue el momento, nadie se dará cuenta. En esa riada de coches, uno más, uno un poco diferente, pero, ¿qué? Uno más. [...] El muerto al hoyo y el vivo... también al hoyo (p. 100 [11]).

Incluso la propia enfermedad espiritual de Julio se basa fundamentalmente, como señala G. Roberts, en «el temor a verse *clasificado* dentro de una patología determinada, lo que le obligaría a participar en el tipo de muerte común a todos los que la padecen y, por otra parte, lo convertiría en un objeto propicio a todas las reacciones estereotipadas de los otros» [12].

No a otro propósito que al de singularizar la propia muerte responde el alejamiento de su pueblo, Hécula, con la intención de no convertir aquella en la materia de espectáculo en que se convierten todos los óbitos habidos en el lugar. En línea con una concepción del amor y el sexo como factores inmovilizadores del desarrollo individual, Julio mantendrá en un momento dado una postura de inestable equilibrio entre la entrega que supone amar y la defensa de una parcela inasequible a la intromisión del *otro:*

> De cuando en cuando me aíslo, me alejo, no acudo a sus citas. Esto la irrita extraordinariamente. No quiere aceptar que yo tenga mi mundo, mi silencio y mi soledad. [...] De todos modos, al final caigo en sus brazos con voluntad casi absoluta de anulación, deseando desaparecer en el oleaje furioso de su arrebato (*ibíd.,* p. 239).

La individualidad de Julio, en último término, resultará derrotada por el amor, causante del incidente en el que aquel apuñala al nuevo acompañante de la mujer a la que ama. La concepción que de las relaciones amorosas tiene Julio es eminentemente posesiva pero, sobre todo, tiende a la consideración de las mismas como pasión aniquiladora, ideas ambas que aparecerán como constantes en la novela existencial española.

---

[11] Cito por la edición de 1972 (Barcelona, Destino).

[12] *Temas existenciales,* cit., p. 251.

La tensión dialéctica entre la necesidad de amar y la certeza de que ese sentimiento implica un cierto grado de despersonalización es uno de los motivos temáticos más insistentemente evocados por Lázaro en su extraño proceso agónico: «No podía vivir sin ella [su mujer]; y, en tanto que vivía con ella, vivía para ella, se empequeñecía, se dejaba absorber» (*Lázaro*, p. 159 [13]).

Sin duda es el pintor Cossío el personaje más preocupado, entre los de este grupo de novelas, por la pérdida de individualidad. La idea de desvanecerse en la vaporosa realidad de los otros se convierte para él en una angustiosa obsesión:

> Dejar de ser uno mismo es empezar a ser lo demás. Y en una tal sensación de vacío, de pérdida del yo, sentí —esponjado y permeable a las luces intrusas— una angustia inédita que irrumpía en mi intimidad con desazonadoras primicias: el miedo ontológico a desaparecer diluido en el mundo externo y circundante (*La gota*, p. 76).

De este orbe exterior tan enérgicamente repudiado por el artista surge la amenaza de su propio criado, en cuya sonrisa cree aquel advertir la apropiación de la que se muestra en un autorretrato pintado por Cossío y expuesto en una pared de su casa (p. 25). Mucho más sintomáticamente grave se le antojará el discurso intelectual elaborado por dicho personaje en otro momento, y que el artista juzga reproducción exacta de opiniones expresadas por él mismo anteriormente (p. 281). Pocos minutos después, el pintor intentará llevar a cabo su último acto de defensa de una individualidad en trance de amisión: el suicidio proyectado desde el principio del relato. Sin embargo, y como prueba definitiva de la asfixia de la personalidad por fuerzas exteriores, el revólver habrá sido descargado previamente por el hombre que le está robando una parte sustancial de su yo, un yo cuya aniquilación postrera se plasmará en la reclusión de Cossío en un sanatorio psiquiátrico.

---

[13] Cito por la edición de 1974 (Madrid, Júcar).

El fracaso de este último estallido de individualidad estaba prefigurado en el esquema conceptual que rige los enrevesados pensamientos del protagonista de *La gota.* El hombre vive buscando un yo que le permita distinguirse de *los otros* para, finalmente, morir con el signo de la frustración sobre el propósito existencial que motivaba la afanosa búsqueda:

> Ser distintivo. Ser original. Ser uno mismo. Esos son los móviles que parecen explicar la persistencia del hombre sobre la Tierra. Y, sin embargo, todos mueren con el fracaso de no haberlo logrado (p. 259).

El también pintor Pedro, protagonista de *Buhardilla,* se nos muestra, de una manera aún más visceral que su colega Cossío, igualmente contrario a todas las manifestaciones de gregarismo, incluso a las más elementales. La bufonesca descripción de un partido de fútbol encuadra la reacción colectiva de unas masas humanas grotescas en su comportamiento gregario:

> Aplaudían porque veían aplaudir. La estupidez de un solo hombre puede multiplicarse hasta la estupidez de una colectividad. Todos a una, hacían sensata la insensatez; a un hombre solo, aplaudiendo a un pintor en medio de una multitud, se le hubiera considerado loco; pero si, como él, batían palmas millares de individuos, la reacción era perfectamente cabal (p. 193 [14]).

La sensibilidad artística de Pedro se integra en una personalidad intelectualmente aristocrática, consciente del valor de su yo estético e indiferente a las apreciaciones del vulgo:

> La multitud se espesaba hacia lo vulgar. El sentido de lo verdaderamente bello no existía más que en algún escondido lugar, donde seres olvidados velaban por que la emoción de lo sublime no desapareciera del mundo (p. 155).

[14] Cito por la edición de 1950 (Barcelona, Destino).

Estas consideraciones aparentemente elitistas no tienen, sin embargo, una proyección social si no es enfocada hacia un destinatario concreto: la agrupación que conforma por el estrato burgués. Tal conjunto humano, impulsado (de acuerdo con la *tesis social* de todas las novelas de Nácher) por el móvil económico, es incapaz de valorar el arte si este no se asienta en un nivel razonable de productividad, aspecto ejemplificado en *Buhardilla* con la inesperada cotización que los cuadros de Pedro alcanzan. Este planteamiento explica la opinión del pintor sobre la masa, considerada como suma de mediocridades burguesas más que como ente opresor de la individualidad existencial: «A Pedro le horrorizaba la idea de perderse entre la masa como uno más, y vivir al ritmo uniforme de la burguesía» (p. 128).

Alguna otra novela existencial incide, con caracteres igualmente negativos, en la descripción de las agrupaciones humanas. En *Las últimas horas,* y por dos veces, el colectivo formado parece representar una suerte de tácita desesperación que asoma su faz por entre rasgos de aparente despreocupación:

> Carmen, ahora, miraba desesperadamente hacia el conjunto como flotante que era el baile. Le pareció que aquello era un monstruo a la vez bello y ridículo. Aquel ser compuesto por esta multitud de cuerpos de hombres y mujeres enlazados y moviéndose cadenciosamente. [...] Gordos y flacos, jóvenes y viejos parecían ir juntos en la misma corriente. La estupidez y la inteligencia coexistían en muchas miradas de los que se encontraban enardecidos por el baile. La felicidad efímera del género humano estaba allí ensayando sus gestos antes de terminarse (pp. 154-155).

La idea de la agrupación gregaria como inconsciente liberación de las angustias interiores, disueltas así en una ficticia alegría colectiva, se reitera ante la celebración de la llegada de un nuevo año en la madrileña Puerta del Sol, convertida por el narrador en muestrario de unas desesperaciones individuales que se intenta sean ahogadas en una multitudinaria fiesta:

> La espaciosa y destartalada plaza que un día fue centro de Madrid estaba totalmente llena de hombres y mujeres que iban a ver terminar el año con una alegría feroz que en el fondo se parecía bastante a la desesperación. [...] Hay una especie de locura colectiva, un vértigo que se propaga de cuerpo en cuerpo y que hace que los desconocidos se junten unos con otros como si el vino que es obligado beber para estar alegre estableciera una efímera fraternidad en el mundo (p. 199).

De lo expuesto puede inferirse, de acuerdo en este punto con una de las conclusiones de G. Roberts [15], una preocupación de nuestra novela existencial mucho más intensa por el yo individual que por las circunstancias que rodean al mismo. Este habrá de ser el punto de partida en la consideración del más complejo problema de la relación entre los diferentes componentes de la propia personalidad.

2. EL CONFLICTO CON LA PROPIA INDIVIDUALIDAD

Es en el tema del conocimiento del propio yo donde la novela existencial española se acerca más seriamente a la reflexión filosófica [16]. Se abre así un nuevo frente de conflicto para el personaje que, encastillado (voluntaria o forzosamente) en su soledad, se siente incapaz de acceder al *tú,* pero también de conocerse a sí mismo. El primer paso en el doloroso proceso de autoconocimiento será

[15] *Temas existenciales,* cit., p. 264.

[16] Poco convincente parece la interpretación de G. Roberts, para quien este sondeo en el yo obedecería «a la inestable situación social de la postguerra» (*Temas existenciales,* cit., p. 264). No es necesario recurrir a la siempre socorrida justificación *social* para explicar el hecho de que una novela existencial de esta época aspire (nada más natural y consustancial con el propósito del autor) a profundizar en un tema como el yo.

la interiorización del pensamiento, a la que seguirán preguntas angustiosas por concernir a una realidad tan próxima y, a la vez, tan distante como el propio ser. Tal será el punto de partida del tortuoso recorrido existencial de Enrique, quien, al poco de su presentación ante el lector, se descubre como un individuo insatisfecho con el entorno en que se desenvuelve su vida de instrucción religiosa:

> Era el suyo, indudablemente, un naufragio sin testigos, desesperado y exasperante. Estaba harto de mentir y fingir. De rezar inútilmente y de pecar en la peor de las soledades. Además, ya nadie le entendía (*Sin camino,* p. 28).

Desde ese momento, Enrique se irá interrogando sobre su propia actitud, presente y futura, y, de una manera especial, sobre las ligazones que todavía lo amarran al seminario. La disfunción existente en él entre sus esquemas volitivos y su capacidad decisoria le obligará a buscar en sí mismo, en su psicología, los motivos de su comportamiento:

> No puedo seguir en este hastío, amándome a mí mismo, con un amor tan desenfrenado... ¿Será todo cuestión de voluntad, que soy débil o que nunca he hecho mi antojo, que me dejo torcer por sofismas de negación estando llamado a una vida de plenitud? Creí que era fuerte para encerrarme, para intimar conmigo mismo hasta el punto de agradecer que mi corazón estuviera hecho para un amor eterno, sin nostalgias estériles. Creí que me podría crear una vida propia a base de mis propios sueños, y esto veo que es mi aniquilación (pp. 139-140).

Hasta minutos antes de su definitivo adiós al seminario, Enrique rastreará en su interior los pasos que lo encaminen al anhelado autoconocimiento. En su confusa mente se dan cita, junto a este motivo existencial, el recuerdo de la mujer a la que parece haber amado en otro tiempo, el sentimiento de incomunicación y, por último, la decisión de marchar en busca de la autenticidad vital:

> Me tendré que ir, me tendré que escapar en silencio. Las palabras no explicarían nada. [...] Me da ya todo lo mismo. No es Isabel y es Isabel. No es la vida y es la vida. Soy yo, yo que no me explico a mí mismo, que no me entiendo. Que no puedo... (p. 250).

«El arcano del hombre es, verdaderamente, indescifrable», reflexiona Alexis en *Cuando voy a morir* (p. 78). Si el acceso a los demás resulta prácticamente imposible para estos personajes, no menos difícil les parece sondear en sí mismos, quizá porque, como señala Rogelio en *No sé,* «todo es, dentro de nosotros mismos, confusión, misterio y caos» (p. 79 [17]). En *Las últimas horas,* Aguado, obviamente incapaz de explicar sus traumas por sus propios medios, recurre a preguntar a la prostituta que lo acompaña. Esta, como era de esperar, confiesa también su impotencia ante interrogante tan breve y, al tiempo, tan complejo: «¿Cómo soy?» (p. 96).

El propio protagonista de *La sombra,* pese a haberse planteado un programa de vida perfectamente estructurado, programa basado en el firme propósito de no amar y no ser amado, evitando así la posibilidad de establecer vínculos afectivos, confesará la perplejidad que le produce su propio yo, mostrándose imposibilitado para acotar este en marcos conceptuales tan rígidamente racionalistas como su vocación por la soledad:

> Yo me era a mí un desdibujado misterio, un confuso remolino, en el seno del cual giraba vertiginosamente mi propia conciencia. Me poseía un raro sentimiento de nebulosidad que me vedaba conceptuarme de una manera positiva, convincente y radical (p. 178).

Aunque no se acierte a establecer coherentemente una posible relación causal entre la incapacidad de acceder al propio yo y otros elementos, la disgregación interna de la personalidad puede considerarse, sobre todo en casos específicos de algunos protagonistas de estas obras, como germen de aquella. El abandono de las fuer-

[17] Cito por la edición de 1985 (Barcelona, Anthropos).

zas vitales parece ser el síntoma inmediato del proceso registrado en Luis:

> Una sensación de muerte próxima me invade. Otra vez quiero gritar, pero ahora no puedo. No es cobardía: es imposibilidad física. He dejado de ser yo en este momento; no me pertenezco (*Cama 36,* p. 51).

El enfrentamiento con una circunstancia desconocida fuerza al sujeto a interrogarse por sí mismo, por el individuo que solo con notorias dificultades puede reconocer en el aquí y ahora que están determinando su vida futura. Cuando Enrique, tras su primera escapada del seminario, se dispone a dejarse arrastrar por la seducción femenina, sus reflexiones se orientan tanto hacia las consecuencias morales de su inconcluso acto como a la propia realidad existencial del hombre que está a punto de ejecutarlo:

> Al tocarse la frente, la sentía como distante de sus latidos, como frente iluminada de otro ser que, siendo él mismo, se desconocía. [...] «Yo no estoy aquí, soy un ser incorpóreo» (*Sin camino,* p. 165).

Un espejo devuelve al personaje la imagen de su ser «como algo esencialmente propio, aunque ajeno al espacio que ocupaba» (*ibíd.,* p. 171): el reflejo del yo en el cristal es origen de la angustia derivada del no reconocimiento de la figura reproducida. Lola, en la novela de Fernández Flórez, debe recurrir a los servicios de un psicoanalista para someterse a tratamiento, y el indicio del incipiente desequilibrio es, también, la confrontación del yo con un espejo:

> No podía mirarme al espejo sin que me entrara una angustia muy grande al verme allí enfrente, tan sola, como si fuera una persona extraña; una persona extraña que no me quería nada bien y que me estaba acechando para hacerme algo malo. Tan malo, que yo empezaba a sudar de miedo y tenía que dejar de mirarme (*Lola,* p. 392).

Esa sensación intuitiva de extrañamiento alcanza en *La gota* la racionalización que Lola no llega a plantearse. La misma imagen, el espejo, es la utilizada por Núñez Alonso para hacer que su personaje se pregunte por el hombre que lo contempla desde la frialdad del objeto que tiene ante sus ojos:

> Acepté a priori que el rostro que se reflejaba en el espejo era el mío. Resultaba más cómodo admitirlo así, pues a la menor duda, la curiosidad me incitaría a una inquietante y estéril investigación (p. 68).

La desintegración del yo es uno de los dramas existenciales más acusados en la personalidad de Cossío. Coexisten en esa entidad metafísica aparentemente compacta varios fragmentos, cada uno de los cuales (y he ahí una de las razones de la angustia del protagonista) responde a estímulos diferentes y funciona, en el marco de la común individualidad, al margen de los demás componentes. En un momento en que el pintor está a punto de ser atropellado, una fuerza extraña le avisa (a él, que se dispone a suicidarse dentro de unas horas) del inminente peligro:

> Pensé si al suicidarme no cometería un solo homicidio, no el aparencial que haría con las gentes que dejaba de ver, no el mío material, sino el de otro ser, aquel que tan vigilante se había mostrado para salvarme del atropello. ¿Quién era ese otro yo? ¿Ese otro yo que no quería morir, ese otro yo, tan divorciado de mi conciencia suicida? [...] Era evidente un divorcio entre el instinto y la inteligencia (*La gota,* p. 120).

La dualidad entre el intelecto y las fuerzas instintivas no es la única que rige los comportamientos, mentales y gestuales, del artista. El yo sentimental o del recuerdo y el yo artístico pugnan también por imponer sus propias orientaciones a la vida del hombre que los alberga. La divergencia de puntos de vista sobre la misma realidad teórica y corporal aboca al conflicto psíquico y ontológico:

> Antes de que me pegara el tiro me vería multiplicado o subdividido en una infinidad de personalidades que mantendrían muy dispares criterios sobre el suicidio. Cosa que probaba que la voluntad no era una e indivisible, sino también de naturaleza mutable o tornadiza, capaz de seccionarse en tantos requerimientos como lo exigieran la multiplicidad de personalidades (p. 164).

El fracaso de sus numerosos fragmentos de yo (el sentimental, que no ha podido llevar a buen término la relación con Sonia; el artístico, impotente ya para la creación original; el intelectual, incapaz de organizar coherentemente una realidad metafísica que escapa a su comprensión) se sitúa en la base de la indeterminada causa que conducirá al artista a su intento de suicidio:

> Aquellos dos apéndices psíquicos, el yo artístico y el yo sentimental, con sus exigencias y sus complejidades, formaban parte de la c a u s a que día tras día, año tras año había oprimido, primero, y lesionado después, hasta desesperar y rendir al yo monopsíquico, al yo metafísico, al que en el vértice de la angustia había resuelto suicidarse (pp. 170-171).

La agónica lucha entre los retazos conformadores de la personalidad de Cossío discurre por cauces paralelos a los ocupados por la sensación de extrañamiento del yo percibida por aquel ante el espejo, sensación a la que no es ajena la *apropiación* que de su sonrisa y sus palabras efectúa el criado Esteban. No son estas las únicas manifestaciones de desintegración de la conciencia que sufre el pintor. De hecho, el relato comienza sacando a la luz el debate entre realidad corporal y realidad espiritual:

> Me había sentado en el sillón, agobiado tanto por el problema como por esa gravidez corporal que nos invade cuando el espíritu, inconexo de la voluntad, mantiene un conflicto con la armazón material en que se sustenta y late. Pero ahora me levantaba del asiento con el cuerpo tan alígero como el mismo espíritu y ambos, materia y alma, parecían haberse conciliado en su vieja y reiterada disputa (p. 15).

Un objeto inanimado, el espejo, ha dado pie al personaje para indagar sobre su propia existencia corporal; otro de similares características, el sillón, se constituye en signo de una presencia física que el mismo sujeto es incapaz de hacer corresponder con la actualidad del yo que lo contempla. La disociación cronológica entre dos cuerpos simultáneamente presentes en lugares distintos se le antoja insostenible desde el punto de vista racional:

> Lo que me turbó fue ver en el sillón la huella de mi cuerpo. El asiento, vencidos los muelles por el uso, estaba hundido y parecía señalar una presencia de mi paso. El asiento me provocaba una especie de dislocación absurda. Se me hacía insufrible —por indigno y humillante— asistir a aquella doble manifestación de mi físico fuera de todo orden cronológico. Era indudable que si yo estaba completo y de pie, el sillón revivía con mi huella, en una simultaneidad inaceptable, tiempo y presencia caducos (p. 24).

Uno de los motivos más reiterados en *Segunda agonía* es la materialización de la conciencia, en forma de un fósil guardado en un vaso de agua. El protagonista parece así haber desterrado de su yo tan molesto componente. El mismo sentido de presencia acusatoria es perceptible en las palabras de Cossío:

> Sé cómo acusa la conciencia, esa gota de mercurio que Dios pone en nuestro cerebro. La vemos siempre tan movediza que la creemos fácilmente desplazable a nuestro antojo, supeditada a la exigencia de nuestra comodidad moral. Pero no. [...] Siempre nos sorprende el golpe seco de su densidad cuando llega hasta el fondo en el momento en que nos creemos más aliviados (*La gota,* pp. 222-223).

La bipartición del ser humano en materia y espíritu es principio básico en el sistema conceptual del protagonista de *La sombra,* quien no solo constata la separación de los dos elementos, sino que llega a considerarlos inconciliables:

> Me era absurdo suponer que mi cuerpo continuase albergando un alma sin concordancia con él por mucho tiempo. Sin duda, en

> mi encarnación había existido algún error de base. No había asonancia alguna entre los dos pilares que sostenían mi ser, por lo que el estallido que desglosase a uno del otro se me hacía irremediable. [...] De aquí nacía una lucha sorda, enigmática, impalpable, [...] mientras mi todo completo asistía a esta pugna como un espectador pasivo e impaciente (p. 135).

Incidiendo en la línea cristiana que guía los pensamientos de Pedro, este, al final del relato, exaltará la realidad espiritual, definitiva y trascendente, sobre la material, finita y contingente:

> Me parecía que cuanto más abatido está el hombre en su equilibrio carnal, más fuerte es la necesidad que experimenta el espíritu de desligarse, de remontarse sobre la materia envilecida si estimamos a Dios como rector de este turbio desconcierto humano (*ibíd.,* p. 300).

La *segunda agonía* que da título a la novela de Núñez Alonso es un concepto metafísico (como la *causa* de *La gota*) en el que la realidad corporal y la muerte psicológica se imbrican en la totalidad del individuo:

> Uno en la vida siempre se muere una vez y resucita, y entonces vive en segunda agonía, porque la muerte ya ha tomado vecindad en nuestro cuerpo... Yo hace once años que muero viviendo en segunda agonía, la más lenta y terrible, pues se carga con el cuerpo de uno mismo, [...] y ese cuerpo lo lleva uno a la sepultura... ¡Oh! No le deseo a nadie que se muera una vez para seguir viviendo, como a mí me ocurre (*Segunda agonía,* pp. 179-180).

La historia de *Lázaro* se reduce, en esencia, a la reflexión de un yo casi ultraterreno, localizado en un ámbito de muerte consciente, sobre sí mismo y su relación con el mundo. La disociación entre cuerpo y alma no puede ser expresada de una manera más radical que como se hace en este relato:

> Él reconocía que las funciones nobles de la inteligencia y la voluntad se hallaban en él entorpecidas. Pero esto no significaba in-

> consciencia. Era una nueva conciencia que desalojaba a la antigua: una hiperconciencia. Pensaba y vivía con su cuerpo, en lugar de con su mente, y esta se había convertido en un instrumento pasivo puesto en manos de aquel (p. 139).

Como en otros casos, amor y muerte son las dos circunstancias existenciales en que el personaje se siente inclinado a meditar sobre sí mismo y su conflictiva relación con el mundo externo. Tras el acto amoroso en el que se desintegrará su ser, Lázaro ya no tiene nada que ofrecer a la vida. Ahora es la muerte la que reina sobre el magma de su conciencia:

> ¡Qué falso resultaba aquello de que, siendo la muerte la cesación de la conciencia, no podemos tener conciencia de lo que es morir! [...] Más allá de esa experiencia que nos han contado algunos ahogados o ahorcados, milagrosamente escapados a su suerte, empezaba la desintegración celular y, con ella, una nueva conciencia puramente física (p. 175).

La relación de Lázaro con su esposa aboca, por otra parte, a un alejamiento progresivo, en buena medida achacable a la toma de conciencia que se va desarrollando en la mente de aquel, imposibilitando la comunicabilidad de sentimientos:

> ¿Qué se había hecho de su vasto sueño de amor? El yo no puede amar. Amamos con nuestra sangre, con nuestras células, con nuestro secreto latido, pero no con nuestra conciencia que, en definitiva, es un sentimiento de propiedad. Amamos con nuestro cuerpo porque él sí que comprende las amplias efusiones panteístas; pero el yo es otra cosa; y yo soy yo, y si no vivo con mi yo, no vivo, me viven (p. 32).

La situación límite de la muerte favorece la reflexión sobre un cuerpo próximo a la extinción y una realidad inmaterial de contornos indefinidos, únicamente presentida. La desesperación que ha acompañado la vida entera de Aguado desaparecerá momentos an-

tes de su muerte, al mismo tiempo que su mente se va sintiendo distante del cuerpo. El fin de este es también el principio de una liberación anhelada:

> Ángel Aguado había dejado de sufrir. Los dolores, que se movían en su carne como pequeños gusanos vivos, desaparecieron. Era como si el sufrimiento se hubiera retirado de su cuerpo. Como si su padecer anterior se transformara por instantes en algo indirecto. Sintió una placidez extraña, ya que estaba llena de desaliento. [...] Pero, en verdad, él se había desentendido ya de su realidad corporal (*Las últimas horas,* p. 291).

También Carmen, su compañera hasta ese trágico final, percibía en su ser la disfunción entre los elementos de su yo, a los que únicamente la fugaz aparición del amor prestó cohesión en otro tiempo:

> Había algo que Carmen nunca hasta ahora había experimentado. La separación que ella conocía de siempre entre su inteligencia y su cuerpo, y que es muy probable que fuera la causa de que ella hubiese adoptado aquella vida, había desaparecido. Por vez primera desde que había dejado de ser una niña, Carmen volvía a sentirse fundida en todo lo que era su realidad (p. 184).

La descomposición de las imágenes visuales, especialmente las de los cuerpos humanos, es en *Las últimas horas* uno de los más interesantes ejemplos de la preocupación de Suárez Carreño por incorporar en su relato notas de cierta modernidad, desde luego infrecuentes en la narrativa española coetánea. El personaje nunca contempla al *otro* globalmente, sino siempre de una manera fragmentaria:

> Al lado de ambos pasó alguien ahora. Los golfos no levantaron la cabeza, y parecía raro, sobrenatural casi, ver las dos piernas solas desplazarse y moverse. Manolo se fijó en los zapatos. Tenían la suela del tacón desgastada por el mismo lado. Era, desde luego, como extrahumano ver pasar las piernas como si no pertenecieran a nadie (p. 133).

La descripción de cada una de las partes del cuerpo permite reconstruir, en pasos sucesivos, la totalidad del ser que el narrador nos ha negado como objeto de contemplación global. Así, cuando el golfo Manolo recuerde a la chica (Carmen) que tanto le ha impresionado, su evocación recuperará la imagen visual del pasado mediante retazos parciales:

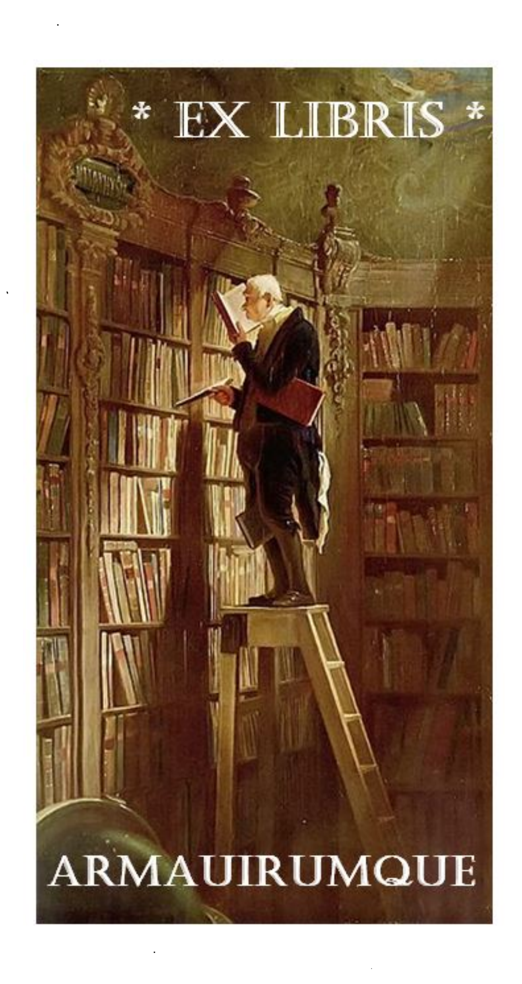
> Sentía la levedad de su nariz ligeramente aguileña, y lo que de palpitación anhelante, pero altiva y segura, tenía esta no podía ser comprendido por él, ni aun ser referido a las correspondencias que dicha nariz tenía que tener forzosamente en otros rasgos del rostro. Igual le ocurría con la piel, que casi había brillado de juventud ante sus ojos, pero que ahora, recordada aisladamente, no podía ser aplicada a aquel cuerpo alto, ágil y como audazmente delgado (p. 68).

El autor desarrolla este interés por la fragmentación de las impresiones sensoriales no solo a través de sus personajes, sino también en el marco de las descripciones imputables al propio narrador objetivo. La humanidad llega a desvanecerse en lo grotesco de los cuerpos:

> Cuerpos sólidos, vulgares y grasientos, enrojecidos de comer y beber. Caras poderosas y al mismo tiempo insignificantes, con gritos en la boca. Gritos y palabras constantes y ruidosas relacionadas con gestos y ademanes de todo el cuerpo, torpes y violentos (p. 206).

El fracaso en la indagación del yo tiene su correlato en la incapacidad de asimilar coherentemente las imágenes del mundo exterior, que ya no se muestra al personaje (ni al lector) en su integridad, sino dividido en elementos a menudo inconexos, desligados del conjunto. La perplejidad del individuo aumenta ante la evidencia de la incognoscibilidad de ese cuerpo que percibe como ente unitario y que, sin embargo, es un extraño para él. Es el último y más dramático grado del conflicto planteado con la propia individualidad:

Nunca tenemos un conocimiento real de nuestro cuerpo. Lo amamos o lo despreciamos en exceso. Pero aun en el caso de una imposible conciliación con él fuera de lo excesivo, sería la de nuestro cuerpo una soledad distinta a la de nuestro espíritu (*Segunda agonía,* p. 206).



II

PSICOLOGÍA Y PROBLEMAS EXISTENCIALES

1. EL PERSONAJE ANTE SU INTROVERSIÓN

La mayor parte de estas novelas admite la identificación de los conceptos *existencial* y *psicológico* en la caracterización de los personajes. De hecho, casi todas ellas exponen procesos de conciencia, desarrollados prácticamente al margen de las circunstancias externas. Es en este sentido en el que cabe considerar como psicológicas las obras aquí tratadas: la supremacía del individuo sobre su entorno es casi absoluta, y este interesa, en general, únicamente en función de aquel. Resulta significativo el hecho de que las novelas del grupo considerado en que la realidad exterior tiene mayor importancia son precisamente aquellas en que el factor existencial aparece más desvaído: *Lola, Buhardilla.*

El carácter autobiográfico con que buena parte de estas narraciones se presenta ante el lector es un claro indicio de la preocupación individualizadora que anima a sus autores y que habitualmente se sobrepone a la captación de realidades ambientales localizadas fuera del propio protagonista. Este se nos ofrece con frecuencia dotado de peculiaridades psicológicas próximas a la anormalidad e incluso la patología, dato que contribuye a fomentar su sentimiento de diferenciación con respecto a sus semejantes. Pedro (*La sombra)* no se oculta la idea de ser *distinto* al común de las gentes:

> Estoy seguro de que si mi anormalidad pudiera conservarse incorrupta en un frasco de alcohol, se darían de mamporros los psicoanalistas por adquirirla. ¡Habría que ver mis deformados sentimientos encerrados en un frasco! (pp. 214-215).

Nada de particular tiene, por tanto, que el personaje maneje con naturalidad términos psicológicos como *introversión* e *hiperestesia,* aplicados a sí mismo (*ibíd.,* pp. 87 y 68). A la indagación metafísica se suma, de esta manera, la búsqueda psicológica, constituidas ambas en entidades interdependientes: un temperamento hipersensible como el que define a nuestros protagonistas parece, obviamente, más capacitado para la profundización en problemas trascendentes y, en sentido inverso, el propósito consciente de aproximarse a estos favorece la tendencia a la introspección psíquica. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, no podemos considerar las sesiones de terapia psicoanalítica a que Lola se somete tanto un intento de resolver sus angustias cotidianas como una búsqueda de respuestas a las cuestiones trascendentes por ella intuidas, pero no expresamente manifiestas a causa de su deficiente formación cultural?

La misma Carmen de *Las últimas horas,* una prostituta bien pagada (como Lola), no es, ni mucho menos, ajena a la meditación sobre lo que la rodea y sobre ella misma. Es consciente, sin ir más lejos, de su clasificación en el tipo psíquico de los introvertidos (p. 120), dato sin duda confirmado por su silencio observador y su reconcentrada actitud ante los demás.

Pero, lógicamente, los razonamientos psicológico-existenciales adquieren mayor credibilidad ante el lector si se exponen por individuos predispuestos a ellos no solo en razón de su psicología analítica, sino también por estar los mismos dotados de unas determinadas aptitudes intelectuales (médicos son los protagonistas de *Cuando voy a morir* y de *Hospital general*) o artísticas (pintores son los personajes de *Buhardilla* y *La gota;* escritores, los de *Sin camino* y *No sé*). El hecho, por otro lado, de que el relato, en la mayor parte de los casos, se ofrezca ante el lector como autobiográfico nos sitúa ante hombres capacitados para el manejo de la pluma.

¿Qué esperan estos individuos encontrar como fruto de su indagación: el conocimiento del yo o el contacto con una realidad ontológica? Si lo primero, cabrá hablar de novela psicológica; si lo segundo, de búsqueda existencial. La conjunción de ambas facetas es la que parece guiar los pasos de Cossío en las horas previas a su intento de suicidio. ¿Podemos estar seguros, en efecto, de que este responde exclusivamente a su doble fracaso artístico y sentimental? ¿O acaso pesa más su fracaso metafísico, la frustración total de un hombre «de un idealismo incurable y de una nostalgia exagerada de lo absoluto», como lo califica G. Roberts [1]?

¿Es Cossío, en definitiva, un caso individual y no elevable a cotas de representatividad universal? La *causa* que lo agobia integra, sí, factores de índole personal (yo artístico, yo sentimental), pero también existencial, propios de la condición humana (yo metafísico). Sin perjuicio de lo antes apuntado acerca del propósito del pintor de no generalizar su agónico proceso, puede constatarse la imbricación de los problemas psicológico y existencial, del mismo modo que es posible caracterizar la *causa* como elemento de alcance a la vez personal y universal.

Las psicologías evidentemente anómalas de nuestros personajes presentan recovecos de difícil acceso, que obstaculizan el autoconocimiento a que aquellos aspiran. Rasgos de dureza y de ternura se manifiestan en ellos alternativamente, como reacción a circunstancias variables: un hecho externo a la configuración del yo puede provocar una brusca alteración en el sistema de ideas que hasta ese momento se aparecía monolítico en su estructura. Es el caso de Pedro *(La sombra)* cuando conoce a Jane, o el de Ramón *(Segunda agonía)* cuando admite lanzarse de nuevo a la aventura del amor. Este último personaje, endurecido por un largo período de soledad, ni siquiera se inmutaba ya ante la presencia de la muerte:

> En Camama, la muerte es un accidente como otra calamidad cualquiera, y un torrero, por lo menos yo, se encuentra tan acostumbra-

[1] *Temas existenciales,* cit., p. 93.

> do a esa mentalidad de aislado, de vivir al margen de los demás, que no puede participar de un modo emocional en la muerte de un Mauro, de unos buzos o de un cangrejo (p. 359).

La dureza de carácter, unas veces real, otras ficticia, que tan frecuentemente define el comportamiento de los protagonistas de estas obras, responde al propósito de crear un caparazón que impida el acceso de elementos del mundo exterior a la propia sensibilidad. Así, el introvertido silencio de Carmen *(Las últimas horas)* y su meticulosa, fría y distante observación de personas y objetos obedece, en última instancia, a la necesidad de no padecer los embates de ese universo externo, especialmente el acoso de posibles sentimientos afectivos que ya en otro tiempo (durante sus fugaces amoríos con Carlos) punzaron su corazón. Mientras que Aguado precisa clamar su angustia de hombre, su compañera ha de enclaustrarse en su impenetrable yo: «Sintió que era fuerte, desesperadamente fuerte. Carmen tenía casi la imposibilidad de llorar, como si su naturaleza exigiera de ella un cerrado silencio» (p. 123).

La violencia salvaje de Alexis *(Cuando voy a morir)* es tan instintiva e irracional como su concepción de la vida. Violento para con los demás, no por ello se mostrará más condescendiente consigo mismo: «Siempre me ha repugnado inspirar compasión. He sido duro con los demás, pero en ninguno he ejercitado esta dureza más que en mí mismo» (p. 57).

En los momentos previos a la muerte, a cuyo encuentro se ha dirigido voluntariamente, Alexis sostendrá todavía esa apariencia de dureza —«No quiero que nadie me compadezca. No quiero marcharme de este mundo tendiendo hasta última hora la mano del mendigo, la de las propinas» (p. 247)—, apariencia inmediatamente contrarrestada por la angustiosa confesión final de un hombre que había hecho de la autosuficiencia el ideal de su vida:

> ¡Tengo miedo! Sí, yo, el lobo, tengo miedo ahora, cuando voy a morir. Ni siquiera eso se salva. Además de todo lo otro, cobarde. Encarnizadamente solo, desnudo, cobarde (p. 251).

En ningún otro momento como en este (amén del espléndido final de *Las últimas horas*) se manifiesta en la novela existencial española de una forma más palpable la pequeñez del ser humano frente a la circunstancia límite de la muerte próxima, ante la que Alexis habrá de doblegar su feroz individualismo, haciendo gala así de unos sentimientos bien diferentes de la pregonada dureza.

Es un caso similar el de Maestro Antonio, personaje que simboliza, en *Cama 36,* la exacerbación teórica del pesimismo existencial. La vida para él ni siquiera es ya un drama, porque incluso esa etapa ha quedado superada por el paso del tiempo: sus pensamientos se centran en la esperanza de morir pronto y abandonar el desolador valle de lágrimas que para él ha sido la existencia. Pero incluso un hombre de sus características será asaltado por los impulsos sentimentales cuando Luisito, el niño con el que ha entretenido sus ratos de ocio en el hospital, abandone este con destino a ese mundo al que Maestro Antonio nunca retornará. Luis, que ha aprendido a conocer a su compañero de cama, contempla a un nihilista todavía capaz de sufrir por alguien o algo:

> Está llorando. No tiene el corazón seco. Aún hay cosas que pueden hacerle sentir. Morir no es todo lo que desea. Él no lo sabe, pero está encadenado a la vida. Intenta engañarse, solo eso. Su cinismo es una máscara para vencer el sentimiento. Me da lástima ahora. Se derrumban sus convicciones y sufre. Como no creía que la vida le hiciese sufrir ya (p. 199).

En la confesión última de Alexis se avanza la autoacusación de cobardía que se convierte en motivo recurrente en la novela existencial española (en *Cama 36* llegará a ser una verdadera obsesión para sus personajes): «El hombre es cobarde aun con sus costumbres» (*Segunda agonía,* p. 11), y de esta formulación genérica se parte para desarrollar abundantes consideraciones sobre las limitaciones del ser humano. En *Hospital general,* Carlos reflexiona sobre sí mismo en términos francamente negativos, achacando la

responsabilidad de su fracaso vital (más romántico que dramático) a esa indefinida cobardía ante la existencia:

> «¡Qué cobardía! —susurró—. ¿Cómo habré podido llegar hasta aquí, siendo tan cobarde?» Una vez más, pensó que no había hecho más que huir y que ya no podía dar un solo paso (p. 306 [2]).

Carlos está marcado por la indolencia que caracteriza a todos nuestros personajes (excepción hecha del agresivo Alexis), pero de ello el lector no deduce necesariamente una cobardía en apariencia no traducida en el comportamiento. Aquella parece haberse convertido en un comodín aplicable a conceptos psicológico-existenciales de muy variado signo, aunados todos ellos en una actitud pasiva ante la vida. En este término general tienen cabida abstracciones difusas: «Le asustaba todo, es decir, nada: la nada, lo imprevisto, el mañana cambiante, la inconsistencia de la vida» (*Lázaro,* p. 12). Pero también relativas concreciones, en la órbita del temor a la existencia y sus manifestaciones parciales. Lawrence, el escritor llegado a Camama, diagnostica la enfermedad vital de su único habitante de esta forma:

> —Usted es una angustia viva porque es también una cobardía permanente. Usted le tiene miedo a todo, míster Morán; hasta al amor (*Segunda agonía,* p. 296).

El protagonista de *Sin camino* es el más notable ejemplo de la comentada actitud pasiva ante la vida, si bien se trata de un comportamiento del que él mismo es consciente en todo momento:

> Lo que ocurre es que soy un cobarde. Siempre lo he sido. Cobarde al terminar la guerra y venirme aquí. Cobarde por continuar aquí y no marcharme. Cobarde y más cobarde cada minuto que pasa (p. 36).

---

[2] Cito por la edición de 1962 (Barcelona, Destino).

¿Qué impide a Enrique abandonar el seminario? Ninguna razón específica (al menos, ninguna de suficiente peso por sí sola) puede argumentar él mismo. Es ese *dejarse llevar* por la vida el que obstaculiza la plena armonización entre su voluntad de huida y su resistencia a la misma:

> Lloraba de rabia. Hasta lo último iba a ser un cobarde. Lo que tenía que haber hecho era decirles terminantemente que a él no tenían que recogerlo de ningún modo, que él dejaba espontáneamente el Seminario y que se proponía ser libre desde ahora. Pero, como siempre, se escondía en sí mismo, huía de afrontar las situaciones y se dejaba llevar de una manera pasiva y desconsoladora (p. 195).

Al contrario que la de Enrique, la pasividad de Maestro Antonio se apoya en un fundamento más racional que emotivo. En el caso del personaje de Nácher, es el deseo de aproximarse a la muerte, refugio de una vida atenazada por el peso de su joroba, lo que motiva aquella: «—Me dejo arrastrar por la vida porque sé que ella me llevará hasta el fin. Todos debemos cerrar los ojos y dejarnos arrastrar» (*Cama 36,* p. 111).

Pedro, en *La sombra,* aun reconociendo lo erróneo de sus ideas sobre el particular, las suscribe con su conducta quietista:

> No me consideraba con fuerzas para remontar este influjo pesimista. Me constaba que era un error, una realidad desorbitada, pero me atraía el vértigo de este error, aun a sabiendas de que era tal error, como seducen las fauces abiertas de un abismo aun a conciencia de que abajo se esconde la muerte (p. 98).

Subyace en esta suerte de *abulia existencial* un fatalismo (palabra y concepto claves en la caracterización de las novelas aquí estudiadas) que induce a los personajes a la no actuación ante lo que consideran como imposición de las circunstancias externas sobre la propia voluntad. Esta dejación del yo se refleja con toda nitidez en el pasaje más curioso de *Sin camino:* aquel en que el seminarista se dispone a iniciar la primera aventura erótica de su vida, acto carnal que no llegará a realizarse ante el comienzo, en ese preciso

momento, del histórico incendio de Santander [3]. La preocupación máxima de Enrique se centra en las consecuencias morales de su aún no incoada acción, por él desvinculada (rasgo de dejación del yo) de su propia voluntad:

> Nada, nada, tienes que caer, Enrique, has llegado al límite de lo que no tiene límite. Que comprenda Dios que yo no hago más que dejarme llevar. Que yo no siento nada. Que no quiero nada. Pero soy débil, soy cobarde (p. 170).

Si reiteradas son las acusaciones y autoacusaciones de cobardía proferidas por los personajes de estas novelas, con mayor insistencia aún se expresa la autocompasión. Hombres caracterizados por una proverbial (y aparente, en el fondo) dureza de carácter como lo son Ramón y Alexis dejarán constancia, con sus reflexiones, de la ambigüedad de sus sentimientos: «¡Qué poco valgo!», dirá de sí mismo el primero (*Segunda agonía,* p. 186). ¿Y cómo compaginar la exaltada violencia individualista del segundo con su derrumbamiento final si no es entendiendo éste como agónico reconocimiento de las limitaciones de todo ser humano? Alexis ha pisoteado los más elementales derechos de Clara, violando su integridad física; nunca ha necesitado de nadie que no fuera él mismo y, subsidiariamente, la mujer a la que ama; se ha encaminado frontalmente a una muerte segura. Pero este hombre llorará como un niño antes de abandonar la vida:

> Será quizás una debilidad estúpida, una cobardía, pero en este momento tengo lástima de mí y me cuesta contener un deseo de llorarme, ¡sí!, de llorarme. He sufrido en la vida y voy a morir triste y desesperanzado (*Cuando voy a morir,* p. 45).

La autocompasión llegará a la repugnancia hacia una vida cuyo balance último arroja un saldo carente de valores positivos:

---

[3] El relevante suceso acaecía el 16 de febrero de 1941. El incendio que siguió al devastador ciclón ambienta una de las numerosas (y a menudo profundamente originales) novelas escritas por Cecilio Benítez de Castro en los años cuarenta: *Una sombra en la ventana.*

> Siento como nunca asco de mí mismo [...]. Es mejor perder lo único que ya me queda en el mundo, la estimación de Andrés [el hombre que cuida a Alexis en su agonía] que soportar la ignominia de no haber tenido en toda la existencia ni un solo rasgo. Aunque solo sea uno. Algo que me salve. Algo por lo cual yo pueda decirme a mí mismo: «Hombre, descansa en paz» (p. 245).

A otros personajes de la novela existencial española distantes en su comportamiento del arrojado Alexis alcanza también esta autocompasión. A Rogelio «le absorbía el sentimiento de una inmensa compasión hacia sí mismo» (*No sé,* p. 135); Enrique siente «una pena infinita por su vida» (*Sin camino,* p. 152); Carlos se autodefine repetidamente como «un pobre hombre» (*Hospital general,* pp. 22, 68, 69); Luis utiliza en varias ocasiones la misma expresión para catalogarse en *Cama 36* y, en fin, Manolo, en *Las últimas horas,* se ve como «un golfante asqueroso» (p. 295).

En las dos novelas de Nácher se incide en el tema de una manera obsesiva. Cuando Pedro considere la posibilidad de poner fin a su vida, la idea que rondará por su mente será la de la autocompasión, derivada de su incapacidad para enfrentarse con la vida del exterior: «Sumido en la pendiente de su desesperación, se produjo a sí mismo una gran lástima que atenazó su garganta en los albores de un sollozo» (*Buhardilla,* p. 24). Siguiendo el desarrollo circular de la narración, el personaje concluirá como empezó: sintiendo, al final de su aventura, «una inmensa piedad hacia sí mismo» (p. 234). El carácter cíclico del proceso no deja resquicio para la esperanza.

La mentada autocompasión se extiende a la práctica totalidad de los protagonistas de *Cama 36.* A Luis, postrado en su cama del hospital: «Soy un ser destrozado: basura. Inspiro lástima a la gente» (p. 228). A María, avergonzada por la traición a su esposo: «No queda en mí nada de ternura ni compasión. Soy egoísta y pienso ferozmente en mí» (p. 168). Y, sobre todo, a Martín, igualmente acosado por el sentimiento de culpabilidad: «Percibo, como una íntima acusación, toda la bajeza moral que llevo dentro» (p. 279).

No cabía esperar que tema tan reiterado en la novela existencial española permaneciera ausente del marco de las turbulencias mentales de Aguado. La autocompasión, en su caso, se aproxima a una autohumillación tan imprecisamente definida como el resto de sus ideas:

> Algunas veces me parece que cuando me humillo, porque yo me doy a medias cuenta de mi situación en ese momento, es como una necesidad de dejar de ser lo que soy, como si me alejase de mí mismo para convertirme en algo inferior y al mismo tiempo más sano; como si llegara entonces a ser un animal, casi... (*Las últimas horas,* p. 117).

Prueba adicional de la marcada primacía que el tema de la autocompasión adquiere en estas novelas es su prolongación a los personajes secundarios: no son solo los protagonistas quienes se hacen eco de tal obsesión. Y así, la amante de Julio *(Con la muerte)* «necesita humillarse ante sí misma de cuando en cuando» (p. 244), mientras que el amigo de Pedro *(Buhardilla)* afirmará de su alcoholizada persona: «—Soy veneno y no tengo valor para cumplir con mi deber; mi deber es matarme y liberar al mundo de mi presencia...» (p. 177). Es la otra cara de la moneda de la individualización de nuestros personajes: la exaltación identificadora del yo por un lado y, por otro, la degradación a que, como último paso de todo un proceso de autoconocimiento, llega el individuo consciente de su insignificancia en un mundo de proporciones inmensas en el que su importancia cuantitativa es mínima.

2. AGUADO, ¿PERSONAJE EXISTENCIALISTA?

D. Pérez Minik confesaba su incapacidad para comprender la psicología de Ángel Aguado, personaje de la novela de Suárez Carreño al que dudaba en calificar como «un loco, un invertido con-

tradictorio o un asceta»[4]. Pocas veces se dará el caso de una creación literaria tan documentada (el narrador y el propio Aguado proporcionan, teóricamente, una cantidad suficiente de datos) y, a la vez, tan inabarcable en su complejidad.

Si fuera posible discernir los límites de la afección psicopatológica y de la angustia existencial en este personaje, buena parte del problema de interpretación quedaría resuelto. Sin embargo, su figura parece diseñada a propósito para establecer la identidad entre ambas facetas de la realidad ontológica del individuo. No parece que quepa duda de que, desde el punto de vista médico, se trata de un enfermo mental de dudosa (pero seguramente posible en el marco de un riguroso estudio psiquiátrico) tipificación.

Pero es que, al mismo tiempo (y de ahí la complejidad del análisis), las formulaciones orales de su discurso mental se corresponden, en un elevado grado de aproximación, con planteamientos nítidamente metafísicos y, en concreto, existencialistas. La crítica no siempre ha podido evitar el tropiezo con esta confusión de planos que tanto desorientaba a Pérez Minik. Así, P. Gil Casado, a la vez que anotaba las «anormalidades psíquicas» del personaje[5], coincidía con Á. Valbuena Prat en su interpretación simbolista del mismo, reflejo de una «trágica ironía», en opinión del segundo[6].

Este «burgués que se desespera de serlo» —la definición procede de Carmen (*Las últimas horas,* p. 149), sin que, dicho sea de paso, aparezca suficientemente clara la interdependencia entre la desesperación del personaje y su condición social— no está aquejado de *un solo problema.* Son tantos y tan variados los conflictos que anidan en su tumultuosa psicología que se hace necesaria una ordenación de datos.

«Mi enfermedad es ser hombre», asegura Aguado en uno de sus frecuentes parlamentos introspectivos (p. 95). Declaración de

---

[4] *Novelistas españoles,* cit., p. 279.

[5] *La novela social española (1920-1971),* Barcelona, Seix Barral, [2]1975, p. 468.

[6] *Historia de la literatura española,* Barcelona, Gustavo Gili, [8]1974, IV, p. 866.

incontestable raigambre existencial que no aclara, sin embargo, los fundamentos del problema del personaje (problema parangonable, en cierto sentido, a la indefinida *causa* de Cossío, también ella desdoblada en varios componentes), aunque proporcione un primer elemento para comprender las derivaciones metafísicas de sus traumas psíquicos. El psiquiatra al que recurriera Aguado en otro tiempo no pudo curar su *enfermedad,* pero sí le facilitó un diagnóstico que convierte al personaje en símbolo de toda la Humanidad:

> —Me dijo que eso no tenía nada que ver con la locura. Según él, se trataba de una especie de crisis de civilización que con frecuencia se daba en muchos hombres... Es posible que tuviera razón en lo que dijo. Se refirió a una especie de cansancio hereditario. Como si el tiempo transcurrido en la especie humana pesara en algunos hombres (p. 117).

Es en pasajes como este en los que podría sustentarse la interpretación existencialista de una novela que, en realidad, apunta en sentido diferente al considerado tradicionalmente por la crítica, sin que, por otra parte, sea posible negar la validez universal del personaje (validez defendida por él mismo con sus palabras) ni tampoco el origen existencialista de sus meditaciones. Es la *lectura profunda* de *Las últimas horas* la que suscita serias dudas.

Pero el hecho cierto es que las preocupaciones de Aguado enlazan estrechamente con las propias de la literatura existencialista. El tema de la incomunicación, por ejemplo, ocupa una parte sustancial de sus cavilaciones. La novedad del planteamiento de la novela de Suárez Carreño es la admisión de tal inquietud en su doble vertiente del *comprender* y el *ser comprendido;* la incomunicación en su doble faz de hecho activo y pasivo. Aguado, en palabras de Carmen, «no puede comprender a nadie», y «esa es su tristeza constante» (p. 122), incapacidad reconocida por el propio individuo —«Yo soy hombre, pero no puedo comprender a mis semejantes» (p. 148)—, y de la cual parte su imposibilidad de relacionarse con los demás:

—Creo que tengo una necesidad absoluta de ponerme en relación de sinceridad con alguien. Lo peor es que no soy capaz de seguir esa relación por mucho tiempo (p. 118).

En la compañía y la comunicación llega a percibir el remedio último (e imposible) para sus tormentos:

—Tiene que ser consolador llegar a saber todo lo que es otra persona. Yo nunca he podido tener eso con nadie, ni hombre ni mujer; y a veces pienso que eso es precisamente lo que necesito y deseo (p. 95).

Precisando más, sería la comunicación amorosa el camino de la salvación de Aguado:

—Si alguien, en vez de despreciarme y sentir casi asco de mí por ser dulce y bueno (y en este momento su voz se hizo casi llorosa), me quisiera, me volvería loco. Entonces, de verdad, sería un loco. No creo que pudiese resistir la felicidad de esa manera (p. 96).

Solo veinte páginas, sin embargo, separan las anteriores palabras de estas del mismo personaje:

—Lo que busco no es el amor. De eso estoy seguro. Es más, lo que la gente entiende por amor es algo que nunca he podido comprender del todo. A mí me parece que eso no es un sentimiento natural en el hombre. El amor supone un deseo de felicidad y yo no lo tengo. Lo que me gustaría es hacer feliz a alguien. Creo que es eso lo que de verdad necesita mi alma (pp. 116-117).

Desde cualquier óptica desde la que se examinen ambos párrafos, no cabe duda de que encierran afirmaciones contradictorias: Aguado cree, según lo que expone en el primero de ellos, que la felicidad reside en ser amado, mientras que en el segundo no solo reniega de «lo que la gente entiende por amor», sino que cifra su esperanza (o necesidad) en «hacer feliz a alguien», es decir, no en ser amado, sino en hacer que alguien se sienta amado por él; en el primero, además, se registra una aspiración a la felicidad que

en el segundo, por el contrario, se rechaza explícitamente. Situados en esta tesitura, no parece que reste otra opción que valorar a Aguado como un hombre desorientado y aturdido por una notable confusión de ideas.

Carmen, clarividentemente (a decir verdad, mucho más clarividentemente de lo recomendado por una narración de pretensiones objetivistas) aprecia en diferentes momentos la pérdida de la brújula existencial de su compañero: su no saber qué desear, qué aspiraciones marcar en la vida, qué sendero seguir en pos de un objetivo ignorado, incluso desconocer quién se es. No de otro modo podría explicarse la identificación (la búsqueda de cuyas motivaciones podría conducirnos tanto a un pozo ciego como a complejas derivaciones simbolistas) que el propio Aguado establece entre él y un muchacho agonizante a quien ni siquiera conoce más que por las referencias que otros le proporcionan: «Sintió una especie de angustia por no conocerlo. «Se ha muerto sin que yo le haya visto.» Y esto le dio un desconsuelo espantoso» (p. 234).

Cabría pensar, tal vez, en un propósito deliberado, por parte de un hombre que llega a sentir «un miedo horrible» de sí mismo —«como si yo fuera un extraño que deseara mi muerte» (p. 127)—, de huir en *los otros,* de proyectarse en ellos y abandonar de ese modo el tormento de su yo. A esta imposibilidad de soportarse a sí mismo se sumaría el agobio provocado por un sentimiento de culpa cuyos orígenes calderonianos pueden aducirse como antecedente. Cuando, durante la realización del acto amoroso, la mujer de Aguado golpeaba a este, el personaje asociaba dicha acción con un delito por él ignorado (¿haber nacido, quizá?), pero existente:

> —Yo desconocía, por decirlo así, el delito cometido y, sin embargo, reconocía mi culpa. Eso lo he tenido desde niño. Desde pequeñito, me sentía culpable. Pero eso no puede explicarse fácilmente (p. 126).

Si el psiquiatra busca connotaciones existenciales a los traumas del personaje, el sacerdote con el que este consulta sus problemas

atribuye los mismos al «sentimiento de culpa por el pecado» (página 118). Ni uno ni otro diagnóstico conseguirán, pese a todo, solucionar las angustias de Aguado. Para la inquietud de este no hay respuesta humana ni religiosa; solo la muerte (y, a partir de ella, la esperanza de encontrar a Dios) arrojará la última luz sobre las sombras que han ocultado la verdad al atormentado protagonista de *Las últimas horas*.

La bondad es otra de las obsesiones primordiales de Aguado. Como en otros casos, las experiencias vividas en la infancia determinan el presente del personaje:

> —Se convirtió en idea lo que había sido una especie de sentimiento en mis tiempos de niño. Me refiero a la idea de ser bueno. Pero esto de una manera absoluta. Nunca había penetrado en lo que pudiera ser bueno, así, por serlo, cuando la bondad no es una cualidad más de quien la posee, sino algo a lo que hay que entregarse y en lo que se descansa (p. 118).

Los motivos que impulsan a Aguado a refugiarse en una castidad que pronto se le antojará tan inútil como los restantes procedimientos por él utilizados para mitigar su oscuro drama tampoco están revestidos de mayor claridad: «No puedo ser puro. Si lo lograse, todo lo que ahora me parece horrible dejaría de ser. Tengo que buscar la castidad. Lograr ser casto sea como sea» (p. 12).

Ninguna respuesta concreta se ofrece sobre la solución que Aguado espera encontrar en la continencia, como si nos encontráramos ante una angustiosa acumulación de vías obstruidas, de caminos obturados o perdidos en la oscuridad del túnel existencial. Ninguno de los medios en los que aquel ha buscado la salida a su fracaso humano ha servido para eludir el abismo. Solo al final de la narración se desvelará alguna de las claves interpretativas. Es entonces, a las puertas de la muerte, cuando Aguado, frustrados sus anteriores intentos de acercamiento a la luz existencial y psicológica (psiquiatría, religión, sexo, matrimonio, soledad) tropezará con los indicios que la vida le ha negado.

Por lo menos hasta el momento de la agonía, no es la necesidad de Dios la que acucia a Aguado, sino más bien un imperioso deseo de recurrir a la oración como medio, quizá, de aproximarse a Él. Más que la existencia de un Ser Supremo, lo que el personaje se plantea es la validez del rezo, que adquiere en sus actos un carácter soterradamente purgativo. A él acude tras uno de sus violentos ataques de masoquismo (p. 127) y, sobre todo, a raíz de su pintoresca identificación con el muchacho agonizante. Su histriónica (¿o sincera?) reacción en este último caso ejemplifica el carácter patológico de la afección de Aguado, pero, al mismo tiempo, advierte de la indisoluble fusión de problemas psíquicos y existenciales:

> Se levantó, imponente en su inconsciencia, tembloroso y los brazos en alto. [...]
>
> —Puedo rezar por él. Puedo rezar ahora mismo. —La voz de Aguado tenía como una exaltación dulcísima—. Puedo rezar, rezar, rezar.
>
> Y de repente, con un sonido torpe y opaco, Ángel Aguado cayó en el suelo, de rodillas (p. 234).

La oración de Aguado no obedece a ninguna razón específica, aunque se ampare en una circunstancia concreta: la agonía del muchacho. Se trata de una reacción refleja, de un inconcreto retorno a una infancia acompañada de rezos. En este sentido, el acto de orar, como necesidad instintiva del personaje, no está encaminado tanto a comunicarse con el Dios que Aguado necesita (pero al que no conoce aún) cuanto a enlazar con una niñez en que dirigirse oralmente a Él era para el protagonista de la novela una acción cotidiana. Con sus oraciones, Aguado bucea en los mares de la lejana infancia, cuya añoranza se convierte en motivo de varias de sus evocaciones retrospectivas:

> —Ahora no rezo casi nunca y, sin embargo, hay momentos que no tengo más remedio que hacerlo. Además, me parece que estaba equivocado. Pensándolo bien, me parece que no he estado rezando por el muchacho, sino por mí mismo. [...] No sé por qué, pero creo que lo necesito (p. 239).

El recuerdo de la niñez es capital para explicar la edad adulta de Aguado, con sus traumas y obsesiones ya incubados en aquella. La prolongación de la misma en plena madurez puede proporcionar una de las claves interpretativas del personaje:

> —Yo creo que un hombre no deja de ser nunca niño del todo. Quiero decir que hay cosas de entonces que siempre vuelven. No sé por qué, pero me acuerdo de muchas cosas de mi niñez, esta noche (p. 249).

La edad de seis años parece constituirse en punto de partida cronológico de sus vivencias posteriores:

> —Siempre he querido saber por qué me odian cuando yo quiero, aunque mi amor sea en cierto sentido mentiroso y cobarde; siempre he querido saberlo... Desde niño, cuando tenía seis años, ya me angustiaban estas cosas (p. 242).

Parece indiscutible el enraizamiento infantil de las preocupaciones de nuestro protagonista. Con todo, el episodio de aquella etapa que marcará indeleblemente su edad adulta será el de las relaciones mantenidas con su niñera, relaciones de carácter filoerótico resueltas, indefectiblemente, en violencia:

> —Esa mujer hacía conmigo cosas extrañas, aunque a mí me parecían completamente naturales entonces. Me parecía natural todo, porque aquella mujer era como mi dueña. Siempre sentía dentro de mí que le pertenecía. Y me gustaba todo lo que me hacía, aunque fuese doloroso. Lo recuerdo muy bien; me besaba de una manera que se me antojaba deliciosa. [...] Pero llegaba un momento que las caricias se transformaban en pellizcos y golpes (p. 250).

El recuerdo de ese episodio marcará el devenir vital de Aguado y, fundamentalmente, sus relaciones con el otro sexo. La fijación absoluta en dicho momento lo incapacita para mantener contactos humanos normales:

> —Tengo la seguridad de que todo procede de entonces, de aquella mujer que he dicho antes. Todo mi deseo de hombre se ha encontrado con aquello. El querer revivir lo que es imposible. Y ¿sabéis lo que pienso? Que ella es el único ser que de verdad me ha querido desde que yo existo... Aquello era amor, a pesar de todo (p. 252).

La confesión permite atar algunos de los cabos sueltos que enmarañan la turbia realidad psicológica del personaje. Queda constancia clara del carácter patológico, mucho más que existencial, de su afección, puesto que, años antes de alcanzar una edad que pueda considerarse apta para la reflexión intelectual profunda, Aguado se siente ya embargado por angustias que se van a reproducir en él hasta el último instante de su vida. Se deduce, además, como característica básica de su conformación psíquica, una profunda nostalgia por los primeros años de su existencia y, especialmente, los ocupados por la relación enfermiza con su niñera. El hecho de que Aguado sufra la incapacidad (de la que es consciente) de recuperar aquel fragmento de su vida es otro de los componentes que determinan sus reacciones anómalas, hasta el punto de que él mismo reconocerá ser ya «un muerto para eso que los hombres llaman felicidad» (p. 11). Y, en fin, decisiva resultará su identificación entre aquella lejana vivencia erótico-afectiva y el amor en sentido absoluto. No parece posible admitir, pese a lo afirmado por Aguado en otro momento, que no aspire al hallazgo del amor; sucede que su concepto de este se aparta de la línea de *naturalidad* asumida por el colectivo social. Y ese amor *no natural* al que ansiaría aproximarse el personaje se corresponde con el experimentado en sus relaciones con la niñera que lo cuidó en su infancia. He aquí la explicación de la extraña conducta de Aguado en lo relativo al sexo: precisa revivir, con todas y cada una de las mujeres a las que conoce (incluida su esposa), aquella para él gratificante experiencia.

Desde los primeros párrafos de la novela (integrada, no debe olvidarse, tanto por vivencias del presente como por retornos al pasado), el misterio más impenetrable parece cernirse sobre las con-

diciones psicológicas de nuestro protagonista. Se da cuenta, por ejemplo, de la carta que una de las prostitutas con las que acompaña su soledad le había enviado al poco de que Aguado contrajera matrimonio: «Eres muy bueno, pero repugnante»; «No puedo quedarme más tiempo contigo. Ni creo que ninguna mujer lo pueda hacer por mucho tiempo. Eres... Pero me voy sin saber la verdad, si eres eso que iba a escribir, o por el contrario más grande que los demás hombres» (p. 11). En tan imprecisos términos se nos avanzan las características humanas del personaje, sin duda atraído por una violenta perversión masoquista que él mismo sugiere implícitamente al constatar su interés, desde pequeño, por el dolor (p. 119) y su ignorancia de los límites «donde se separan el placer y el sufrimiento» (p. 252).

El masoquista Aguado evidencia un comportamiento retraído ante los fenómenos naturales de la relación amorosa —la que será su mujer muestra la extrañeza que le produce el hecho de que él no la haya besado, pese al largo período transcurrido desde el inicio del noviazgo (p. 51)—, pero no así ante los no naturales y, muy específicamente, ante la violencia en el acto sexual. Para Aguado, el concepto de *naturalidad,* aplicado al amor, al erotismo o a cualquier tipo de proceso psicológico carece de validez generalizadora y solo en el marco de la subjetividad (*su* subjetividad) puede adquirir algún significado.

Muy posiblemente la lectura de la novela íntegra pudiera haber aportado otros elementos interesantes con vistas a la definición psicológica de nuestro atormentado personaje, pero solo los miembros del jurado que concedió el Premio Nadal a *Las últimas horas* pudieron leer un capítulo (el correspondiente a la narración de la noche de bodas de Aguado y su mujer) que, con objeto de evitar problemas con la censura, el editor optó por suprimir, sin que ninguna de las traducciones o posteriores reediciones de la novela de Suárez Carreño incorporara tal fragmento [7]. Aquella noche ocurrió

[7] El autor no conserva ningún resto de este capítulo.

algo importante, una escena «que yo sabía que tenía que suceder con mi mujer», según cuenta Aguado. Después de dicho suceso, el complejo personaje se encontrará tan tranquilo «como no me había sentido desde niño» (de nuevo el recuerdo de la infancia); finalmente, él confiesa su horror «viendo lo que era todo aquello para una muchacha ignorante» (p. 117).

¿En qué consistió ese misterioso incidente? No en un hecho que se inscriba en el ámbito de la relación erótica natural, puesto que el mismo autor habla en otro momento de «las escenas violentas y amargas» vividas en el matrimonio del personaje tras su celebración (p. 14), y dado que Elisa, la mujer de Aguado, se negará a seguir durmiendo en la misma habitación en que transcurrió la noche de bodas (p. 125). Por otra parte, Aguado se siente culpable de haber convertido a su mujer en «partícipe y casi cómplice de su propia abominación» (p. 14).

¿A qué abominación puede aludir aquel si no es a la misma tendencia masoquista que ya apuntaba con nitidez en su infancia, cuando experimentaba ese angustioso placer ante las caricias y los golpes de su niñera? Si oscuros son los sucesos acaecidos en el lecho nupcial la primera noche, mejor dibujadas aparecen las relaciones matrimoniales posteriores, relaciones sorprendentemente marcadas (un nuevo elemento de confusión) por la violencia que la propia Elisa (¿voluntariamente?, ¿como desahogo de una repulsión vivamente sentida?) ejerce sobre su marido:

> —Mi mujer me golpeaba muchas veces. No es que yo se lo pidiera; entonces, de ninguna manera lo hubiese hecho; pero se ponía tan nerviosa viéndome como me pongo, que empezaba a golpearme a ciegas. Y a mí me gustaba (pp. 125-126).

Aguado se siente irresistiblemente atraído por el sufrimiento, y ello independientemente del sujeto que lo provoque en sus carnes (sobre su mente es él mismo el encargado de producirlo): la niñera de su infancia, su mujer, las prostitutas de que se hace acompa-

ñar... Él mismo se inflige un dolor físico con el que libera sus más turbios instintos:

> —Frenético, me lancé sobre mí mismo, como si yo fuera el culpable. Entonces me di cuenta de una cosa que no sabía; lo difícil que es el autogolpearse. Intentaba hacerme sufrir, pero me resultaba muy difícil. Al principio lo hacía con los puños cerrados, pero en seguida comprendía que no era suficiente. Entonces lo hice con objetos diversos; uno de mis zapatos, un cepillo de la ropa. Si hubiera tenido allí en ese instante un cuchillo, es seguro que me hubiese degollado. Y tuve conciencia de ello. De la bestial gana que sentía de destruirme (p. 127).

Su vocación autodestructiva, variante del masoquismo intrínseco a su personalidad, empujará a Aguado, casi inconscientemente, al suicidio con el que se pone fin a la novela. Pero aún quedará por despejar una de las mayores incógnitas arrojadas por el personaje: su posible inclinación homosexual, faceta esta que complica más, si cabe, la penetración en su mente. El tema, también en este caso, se remonta a la niñez:

> «Eres una niña», le decían otros chicos que le vencían en las peleas. Y él sabía que no era cierto. Lo había estudiado muchas veces con la pureza y frialdad de una cuestión científica. Durante mucho tiempo se consideró como un afeminado (p. 10).

Una vez producida la confluencia en el mismo lugar de Manolo, Carmen y Aguado, a este lo invade un extraño sentimiento de atracción hacia el golfo. La confusión mental en que se debate Ángel Aguado corre por cauces paralelos a aquellos por los que discurre la de un lector cuyos esquemas interpretativos se van revelando, uno tras otro, inútiles en sus respectivas parcialidades:

> «Pero ¿para qué deseo yo esto, Dios? ¿Para qué puede desearlo un hombre?» Sin embargo, él mismo dejó esta pregunta sin respuesta. Estaba invadido por aquel espeso amor (él mismo no sabía hacia quién sentido) y tenía que obedecerle, como hay hombres que obe-

> decen a la lujuria ciega. Sabía que tenía que hablar con aquel chico, aunque no tenía ni idea de lo que realmente tenía que ser hablado entre ellos (p. 228).

Incluso Carmen, buena conocedora de los tormentos de su compañero, se sentirá extrañada ante la reacción de este, hasta que la luz se haga en su cerebro. Sin la colaboración de ella, difícilmente hubiera podido comprender el lector cuál podía ser el objetivo último de Aguado:

> Cuando supo lo que Aguado estaba buscando de esta forma tan tortuosa, la muchacha se sintió de repente tranquila. Había estado detrás del pensamiento de este hombre sin conseguir seguirle, y en este momento sabía con toda claridad el deseo que detrás de todo esto existía. «Es por el chico este. Quiere que él y yo le torturemos» (p. 233).

No parece aventurado intuir un determinado sentido para la *tortura* que Carmen imagina que Aguado desea padecer. No obstante, el tono elusivo (probablemente relacionable con el exigido por el ejercicio de una cierta autocensura) se mantendrá hasta el fin del episodio: Aguado, en efecto, «deseaba, por una parte, quedar a solas con Carmen y que su crisis final sobreviniese; pero, por otra, tenía miedo de perder la compañía del golfo» (p. 244), llegando incluso a pensar en la posibilidad de ofrecerle dinero. Todo ello, ¿con qué propósito? Ya sea que nos movamos en el habitual plano de ambigüedad en que se desarrollan los pensamientos del personaje, ya sea que los deseos del mismo apunten en la dirección intuida por Carmen, la respuesta queda oculta por la espesa bruma que envuelve la existencia entera de este individuo, sin duda más próximo al mundo de Dostoievsky que al del existencialismo [8].

---

[8] «La psicología de Ángel Aguado, que, efectivamente, es muy difusa y contradictoria, cualquiera que haya estudiado a fondo a Dostoievsky se la encontrará constantemente en los personajes de este. Para mí, no es un defecto el hecho de obligar al lector a reunir una serie de datos contradictorios como los de Aguado: creo que

Si me he detenido por extenso en la figura de Aguado es tanto por su interés intrínseco (no dudaría en señalarlo como el personaje más complejo de toda la narrativa española de posguerra) como por la importancia histórica de *Las últimas horas,* tradicionalmente considerada como «una novela *existencialista,* agónica y dolorosamente actual», por citar la definición de E. G. de Nora [9]. Puesto que el único elemento del relato que puede inducir a mantener tal valoración es la presencia de Aguado, parecía insoslayable un análisis relativamente pormenorizado de su personalidad, con la intención no ya de iluminar sus oscuros recovecos psíquicos y discernir la implicación del problema existencial en ellos, sino de abogar por una interpretación *diferente* de una novela en la que, en el fondo, se viene a defender un planteamiento más natural y esquemático de la vida que el simbolizado por el *metafísico* Aguado. Al solipsismo de este se opondría, según esta visión (desarrollada en otro lugar), el instinto colectivo de la especie humana, representado por un Manolo que sobrevive al accidente y que, en definitiva, seguirá luchando contra las adversidades económicas que nunca ha conocido Aguado, hombre profundamente herido en su mente mucho más que en una condición de ser humano que también define, de modo bien distinto, al golfo.

3. EL ATRACTIVO MISTERIO DE LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

Uno de los más interesantes aspectos de la novela existencial española de posguerra es la frecuente aparición de unos personajes secundarios que, rodeados por un aura de misterio, ejercen un es-

---

los comportamientos lineales son falsos y pueden incurrir en maniqueísmo. El tipo de Ángel Aguado queda claro, creo, si nos atenemos a la definición de *psicópata* que da la psiquiatría americana: toda aquella persona que, sin causa justificada, sufre y hace sufrir a los que la rodean» (conversación, grabada, con el autor).

[9] *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, ^{2}1971, III, p. 143.

pecial atractivo sobre un lector forzado por la narrativa de entonces a permanecer asido a las cadenas del realismo más o menos naturalista.

De Carlos, el hombre de quien Carmen (*Las últimas horas*) se enamoró en otro tiempo, ella recuerda especialmente «su falta de egoísmo, una especie de nobleza que obliga a quien la tiene a la renuncia de todo lo que las personas vulgares desean, incluso a la felicidad» (p. 186), renuncia esta que reencontraremos en otros momentos de nuestra novela existencial. Cuando Carlos exponga a Carmen la necesidad de terminar unas relaciones apenas iniciadas, la vaguedad de los motivos aducidos provocará, lógicamente, la perplejidad de su compañera:

> —Quieres tener un marido, ser la madre de un hijo. Esto es lo natural en la especie humana. —Su voz ahora fue amarga—. Pero yo no puedo ser ese hombre. No seré de nadie así nunca. Estoy metido en un disparate; no otra cosa es mi vida y tú serías un lastre espantoso (p. 190).

En las relaciones de Carmen y Carlos subyace un problema básico de incomunicación: a la sencillez y carencia de preocupaciones políticas y, más matizadamente, existenciales de ella se opone la complejidad mental y el compromiso ético-ideológico de él. De la inaccesibilidad de su compañero tiene Carmen plena conciencia: «No le comprendo. Soy indigna de que me quiera. Le adoro y sin embargo no he sabido adivinar cuál es la verdad de su vida» (*ibíd.*). Carlos, a juzgar por su confesión, posee una poderosa individualidad que le hace percibir las convenciones sociales de una forma distinta de la habitualmente aceptada. Pero ¿cuál es la naturaleza del obstáculo que se opone a su felicidad? Pocos datos se aportan al respecto durante el desarrollo de la narración:

> Había publicado, con muy buen éxito, dos libros de versos, y después de esa publicación nadie había vuelto a leer nada suyo. [...] Tenía una serie de novelas y obras de teatro inéditas [...]. Había desaparecido por completo de todas sus amistades y, entre la gente

> que le conocía, unos lo creían fuera de Madrid y los que sabían algo de la vida que actualmente llevaba le consideraban como un verdadero loco (p. 191).

El retrato corresponde, en sus rasgos esenciales, al que podría trazarse del propio autor en el momento de escribir *Las últimas horas.* Como Carlos, Suárez Carreño había publicado dos libros de poesía, y entre ellos y su primera novela media el mismo período de tiempo existente entre la aparición de las obras del personaje y su presencia en *Las últimas horas.* Por último, la actividad política que desarrollaba Suárez Carreño en aquellas fechas forzaba a este a un comportamiento tan prudente, y hasta misterioso, como el de Carlos [10]. No es difícil, a tenor de tales datos, reconocer en el personaje a un álter ego del propio creador:

> —Carlos es un intelectual que no acepta la importancia que es ser eso. Quiso ser un hombre de acción, pero no podrá serlo nunca. Es demasiado sensible. Tiene sentimientos. Y además le falta creer en algo. Es un ser que de la debilidad ha sacado la fortaleza, de la única manera que eso puede hacerse. La palabra renunciar explica su vida toda. [...] En él había un gran escritor y un gozador frenético. Necesita la vida como nadie y la cambia por el vacío de una idea. [...] En las ideas de Carlos, ser feliz ahora es un pecado tremendo. Es un místico desesperado por no tener creencias (pp. 192-193).

Tanto E. G. de Nora como, posteriormente, S. Sanz Villanueva han señalado la supuesta condición de *intelectual izquierdista* de Carlos; mientras que el segundo de estos críticos alude vagamente a lo que denomina «carácter simbólico» del personaje [11], el primero indica que en Carlos «parece querer concretarse la aspiración máxima hacia la nobleza y dignidad del hombre» [12]. El hecho de

[10] Cf. J. Benet, «Una época troyana», en *En ciernes* (Madrid, Taurus, 1976), pp. 93-95.

[11] *Historia de la novela social,* cit., I, p. 308.

[12] *La novela española,* cit., III, p. 144.

que, efectivamente, no quepa lugar a dudas sobre la localización espacial y temporal de la novela, así como la identificación autor-personaje, parecen favorecer la tesis. Claro está que si de Carlos se declara expresamente su condición de intelectual, nada se dice de su ideología concreta. Y ello no tanto por la prudencia aconsejada por la existencia de una rígida censura cuanto por el carácter más idealista que político del personaje. Carlos no aparece como un activista (y en ese sentido, es imprecisa la adjetivación de García de Nora y de Sanz Villanueva), sino como un utópico que difícilmente admitiría una determinada catalogación ideológica. Sus palabras son las de un soñador idealista, no las de un luchador de la política:

> —El hombre actual se conoce demasiado poco a sí mismo y, en cambio, conoce con exceso a los demás. El materialismo no es tan solo una ideología; es un estado de ánimo de la Humanidad. El amor, así, resulta imposible. Cuando la ilusión nos lo anuncia, ya prevemos su final. Tendríamos que volver todos a empezar; borrar experiencia y tiempo en el alma del hombre. Pero eso, como medida general, es un imposible. No queda más que el hombre que al luchar en ese sentido deshace conscientemente la tranquilidad de su vivir (pp. 195-196).

No uno, sino dos personajes secundarios de muy notable interés figuran en *Lola. El Espichao,* como llama la protagonista a uno de ellos, está caracterizado de una forma muy similar (a escala, lógicamente, reducida) a la del Aguado de *Las últimas horas.* Lola lo evoca así:

> Tenía siempre que hablar muy en serio conmigo, incansablemente, rodeándome de complicaciones, de problemas que habían de aclararse con impaciencia, pero que no se despejaban jamás, porque solo existían en su imaginación (p. 312).

A Lola la asemeja con Carmen (además de su común *dedicación profesional*) el desprecio por sus acompañantes, pero la separan de ella su naturaleza casi animal y sus reacciones instintivas, bien dis-

tantes de la frialdad introvertida de la protagonista de *Las últimas horas.* El paralelismo de Aguado con *el Espichao,* por otra parte (y teniendo presente, en cualquier caso, el diferente grado de importancia que cada uno llega a adquirir en el desarrollo de una y otra novela), se materializa en unas preocupaciones comunes de orden religioso y humano (fundamentalmente, la soledad).

El nombre de Dios frecuenta habitualmente los pensamientos y palabras del *Espichao* —«Dios me ayudará. Él conoce bien la angustia y la soledad de mi vida» (*Lola,* p. 132)—. La compaginación de la fe religiosa del personaje de la obra de Fernández Flórez con su comportamiento amoral se lleva a cabo a través del propósito regeneracionista que parece animarlo: ante la indiferencia de una Lola que únicamente pretende vaciar los bolsillos del incauto, él justifica la prostitución de su amada dando la vuelta al clásico argumento moral, para proponerle, a lo último, casarse con ella.

Aguado, obviamente, carece de la fe religiosa (no así de su necesidad de creer) y de los propósitos regeneradores que definen al *Espichao.* La caracterización de este, por otra parte, no alcanza el detallismo y la complejidad que marcan la personalidad de aquel. Pero a ambos los une un idéntico problema de incomunicación —«Hay demasiada soledad en mi vida para no sentirla», confesará *el Espichao* (*Lola,* p. 130)— y de tensiones psicológicas internas. Los enmarañados autoanálisis del protagonista de *Las últimas horas* quedan reducidos, en el caso del personaje de Fernández Flórez, a un diagnóstico externo (el de su prima):

> Le preocupaban sus manías, la afición a la soledad y su manera de ser huraña y apartada de los demás. Según ella, lo que el pobre necesitaba era una mujer que lo quisiera un poco y que, a la vez, lo entendiera bien, alegrándole la vida y haciéndolo feliz (*Lola,* p. 152).

Más interesante, en la misma obra, es el caso de Juan, un hombre del que termina enamorándose Lola y que aparece como el punto de conexión más claro de la novela de Fernández Flórez con

la preocupación existencial, reflejada en este punto de modo mucho más evidente que a través de ese «cierto difuso clima *existencialista*» que creía entrever en *Lola* E. G. de Nora [13] o por la caracterización que D. Pérez Minik hiciera de la protagonista como «una solitaria esencial, una desasosegada, una existencia sin sentido que también oscuramente aguarda una redención» [14].

Juan, esencialmente, es un idealista apasionado por la Belleza absoluta, que él ve encarnada en la hermosa figura de Lola, a quien gusta de contemplar estáticamente. Pese al carácter amoral de sus relaciones con la prostituta, ama a su familia y, en definitiva, posee todos los aditamentos propios del típico hombre burgués. Fernández Flórez dibuja en él, por un lado, una cierta hipocresía social, pero también el rostro oculto del ser humano que rechaza las convenciones, los razonamientos lógicos, la estabilidad, etc., mientras que su otra faz asume sin reservas, de cara al colectivo, todos esos elementos. Ese rostro oculto de Juan ansía el acercamiento a lo imposible, lo absoluto, los ideales (no solo estéticos) que perviven

[13] *La novela española,* cit. (^{2}1968), II, p. 414.

[14] *Novelistas españoles,* cit., pp. 287-288. Reseñando las *Obras selectas* de Darío Fernández Flórez, Pérez Minik resaltaba que los protagonistas de este, «sean hombres o mujeres, viven en la mayor incomunicación. [...] Esta oposición entre la condición humana insojuzgable y la realidad opaca de los demás que erige el feroz aislamiento que descubren todos los personajes de Darío Fernández Flórez se ha querido resolver a través del amor en cualquiera de sus formas, con preferencia el amor sensual, único punto conciliador capaz de romper las fronteras de la incomunicabilidad entre las criaturas. Todos van al fracaso» (*ROcc,* 6 (ag. 1968), p. 233). Al protagonista de *Yo estoy dentro,* novela de Fernández Flórez fechada en 1961 (Madrid, Plenitud) corresponde esta patética declaración de soledad: «Nadie está nunca junto a nadie. [...] Todos estamos dentro, encerrados dentro de nosotros mismos, sin salida. Solos. [...] Aunque te lo confiara todo, aunque te confiara hasta mi más íntimo pensamiento, tú y yo seguiríamos solos, cada uno dentro de sí mismo. Porque ni yo podría reproducir fielmente con palabras esta soledad mía, ni tú podrías recibirla sin transformarla, sin falsearla aún más» (p. 236). Jacqueline Van Praag Chantraine, por otra parte, vio en el monólogo de Lola «la expresión propia de la soledad de la protagonista, de un mundo del que parecen desterradas para siempre toda reciprocidad fecunda de sentimientos, toda solidaridad humana» («El pícaro en la novela española moderna», *RHM,* 29 (en. 1963), p. 29).

al margen de la desalentadora realidad vulgar, tan vivamente repudiada por el personaje:

—Sabes el odio que me inspira la realidad, la sucia existencia cotidiana de las cosas. [...] La realidad es una locura; una puerca y cómoda locura. Y yo la ataco siempre que la encuentro frente a mí (p. 436).

La misma autodefinición de Juan es suficientemente aclaratoria sobre esa vertiente oculta de su yo:

—Además de ser un hombre honrado, trabajador y hasta serio si es preciso; un buen marido y un buen padre, pues soy también un hombre inquieto, aventurero y fantástico, que vive un mundo alucinante que me resulta tan necesario, tan real como el otro, como el de la vida corriente y moliente (p. 341).

Ocasionalmente, Juan deja deslizarse, como si soltara un insufrible lastre de tristeza interior, frases misteriosas: «—Veo demasiado claras las cosas. Y así se vive mal, muy mal» (p. 289). Es ese inquietante *ver demasiado clara* la realidad el que lo impulsará, por ejemplo, a mostrar su recelo ante los intentos de Lola por adquirir una cultura superior. El conocimiento, desde su punto de vista (y desde el de otros personajes de estas narraciones), conduce a la infelicidad del ser humano, y solo una ignorancia tan primitiva y natural como la de Lola puede salvar el obstáculo del saber en el camino hacia la hipotética dicha.

El carácter existencial del personaje se manifiesta de manera particularmente intensa en sus reflexiones sobre la incomunicación del ser humano. Ya Lola se ha percatado (y adviértase la similaridad de planteamientos con respecto a la relación Carmen-Carlos en *Las últimas horas*) del fondo incognoscible que se oculta en la interioridad de su amado: «—Sé muy bien que comprenderte a ti es casi un imposible. [...] Ni ella [su mujer], ni yo, ni nadie, ni tú mismo seguramente, puede entenderte bien» (p. 335).

Juan siente una desconfianza ciertamente *existencialista* ante el valor del lenguaje como medio de comunicación. De ahí deriva, probablemente, la explicación de su habitual retraimiento y de su silencio:

> —Yo no creo en las explicaciones. Porque uno nunca dice lo que quiere decir y porque nadie te entiende como deseas hacerte entender —se lamentó—. Las palabras no sirven para comunicarnos con los demás, sino para enredar aún más las cosas (p. 314).

La faceta más interesante de Juan, sin embargo, es su condición de personaje en el que se proyecta el propio creador, que establece con aquel un vínculo de relación unamuniana más que pirandelliana (o, si se prefiere, más existencial que artística). Como en el caso de Aguado, Pérez Minik se confesaba (esta vez con menos justificación) incapaz de discernir si Juan era «un egoísta, un catador de psicologías complicadas o, simplemente, un ser fantástico, enemigo de toda realidad» [15]. Parece factible, en todo caso, analizar, a partir de la última de las interpretaciones sugeridas por el crítico, a Juan como trasunto del propio autor y, si se me apura, de su labor literaria.

Un examen de las obras publicadas por Fernández Flórez nos emplaza ante una mezcla, inteligentemente dosificada, de corrección y pulcritud (narrativas y estilísticas) aplicadas generalmente a temas un tanto escabrosos en una época de restricciones moralistas (con lo que ello podía suponer de éxito comercial), sin que queden al margen determinadas preocupaciones sociales o existenciales. Situados en este plano, no es en absoluto descabellada la posibilidad de identificar la figura del Juan idealista y a la vez apegado a las tradiciones sociales con el creador convencional y profundo, *escandaloso* y serio, comercial y utópico que fue, en una pieza, Fernández Flórez.

El *Epílogo personal* que cierra *Lola* proporciona la clave que a lo largo de las más de cuatrocientas páginas anteriores ha busca-

[15] *Novelistas españoles,* cit., p. 289.

do afanosamente el lector. En él, el propio Fernández Flórez se introduce en su narración (operación esta que repetirá en otras obras de la serie de *Lola*) para encontrarse con Juan, quien le entrega las memorias autobiográficas de la protagonista. Y es Juan mismo quien pronuncia estas significativas palabras: «—En el fondo tenemos algo en común; ¿no crees, Darío? Porque somos la cara y la cruz de una misma moneda» (p. 439).

El aludido vínculo unamuniano se ha establecido claramente desde el momento en que el personaje Fernández Flórez ha advertido al personaje Juan de su inconsistencia real, de su condición de criatura ficticia incapaz de existir al margen de la voluntad de su creador:

> —Cuidado con la literatura, Juan, cuidado. Porque en los libros puede tolerarse, pero en la vida...
>
> —Literatura, ¿yo?
>
> —Tú eres más literario que nadie. Tú eres literatura en carne y hueso (p. 432).

La contraposición entre la ficción de un personaje existencialista (Juan) y un personaje tal vez real como la propia vida (Lola), el impulso de creación verista que posiblemente anima ese apenas entrevisto enfrentamiento interesan tanto como el apasionante (y no poco sorprendente en el marco del realismo de aquel tiempo) *juego de espejos* en el que terminan integrándose Juan y Darío. Este, tras haber tomado la decisión de acompañar a aquel en su viaje al extranjero (con destino, precisamente, a la ciudad en que se data el libro) escribe: «Y fuimos los dos, él y yo, pero yo bastante oscurecido por él» (p. 440). El hombre un tanto convencional en su producción literaria que fuera Darío Fernández Flórez permite, en este caso, que su otro yo (el de cualquier ser humano, a fin de cuentas), rebelde y utópico, idealista y soñador que ha retratado en Juan oscurezca su yo más aparente [16].

---

[16] El personaje de Juan, desarrollados en su plenitud los rasgos apenas esbozados en *Lola,* reaparece en otra novela de Fernández Flórez, *Frontera* (1953). Una curiosa (y hoy olvidada) novela de Francisco Bonmatí de Codecido, *Los insepara-*

Otros personajes de la novela existencial de posguerra aparecen envueltos en una bruma de misterio más enigmática, si cabe, que la que rodea las vidas de los hasta aquí considerados. Ese es el caso del hermano de Elvira, la amante del protagonista de *Con la muerte:* nunca da signos de vida si no es por alusión de una segunda persona. Los comentarios de Elvira no permiten conocer el carácter de sus actividades, aunque Julio intuya su vinculación política. El único dato que se proporciona sobre el personaje es su visceral rechazo de la prostitución de su hermana. Ni un solo detalle más acompañará la trayectoria del oculto individuo hasta el final del relato, cuando se nos desvela su trascendental importancia, al convertirse en *brazo ejecutor* de Julio (tal vez encaminado a un suicidio indirecto similar al del protagonista de *Cuando voy a morir*). Se confirma entonces el presentimiento de Julio sobre el activismo político del hermano de su amante: «Había organizado cierta resistencia al régimen por su cuenta y riesgo» (p. 314).

Similar misterio, aunque presumiblemente despojado de connotaciones ideológicas, rodea la presencia de Clara, la mujer de la que Alexis se enamora en la novela de Fernández de la Reguera, y que tiene por norma no hablar jamás de su vida anterior ni de su familia. Lo máximo que llegaremos a saber de ella es que, como confiesa a Alexis, no desea que nadie conozca su pasado, entre otras razones porque ella misma quiere olvidarlo (*Cuando voy a morir,* p. 170). A diferencia del hermano de Elvira, Clara no permitirá que su secreto se desvele nunca ante los ojos del lector.

La aparición, en *Sin camino,* del Hermano Gabriel sólo puede equipararse en fugacidad a la de la maestra de un capítulo de *No sé:* él, tras haber atraído la atención del lector durante todo el primer capítulo de la narración, fallece para dar paso al protagonismo de Enrique. El Hermano Gabriel es quien, premonitoriamente, suscita la inquietud del sensitivo seminarista con una simple pregunta: «—Y usted, ¿qué hace aquí?» (p. 27).

---

bles [1946], desarrollaba el tema del hombre dividido en dos personalidades opuestas, tradicionalista y conservadora la una, anticonvencional la otra.

Un caso particular es el de los personajes de *Hospital general,* casi todos ellos un tanto al margen del en cualquier caso impreciso concepto de normalidad psicológica: cada uno, por diferentes razones, arrastra un drama íntimo que se unifica con los demás en un común sentimiento de profunda soledad. La especialización neuropsiquiátrica de Pombo Angulo se proyecta, sin duda, en la reflexión de Carlos, que se diría especialmente pensada para los personajes secundarios de que aquí tratamos:

> Le sorprendió comprobar cuánto había de anormal en los principales personajes de los grandes autores, y no solamente en los que intencionadamente se presentaban como tales, sino, incluso, en los que apenas si aparecían, de modo secundario, en algún capítulo (página 119).

Episódica es, en esta novela, la aparición de Sonia (imposible precisar el grado de atracción que siente por Carlos), así como la de Marianne, otro personaje apenas sugerido, como tantos otros elementos en *Hospital general.* La penumbra envuelve también la aparición del pintor *Zubizarreta,* cuyos cuadros simbolistas, casi metafísicos, acrecientan la curiosidad de la gente por la personalidad real de su autor, quien resultará ser uno de los amigos de Carlos, Javier Alsúa, cuyas dotes artísticas han permanecido incógnitas incluso para los íntimos. Sus pinturas, tan enigmáticas como la identidad del creador, logran el milagro de la comunicación con el espectador precisamente en virtud de la capacidad de sugerencia, mucho más que por su conexión directa con la realidad: «Algo místico había en su pintura, un poco triste y un mucho fatalista, que encontraba eco en cada una de las insatisfacciones de los que se paraban ante ella» (p. 242).

En la línea de lirismo ensoñador y evanescente que tanto se prodiga en el curso de esta novela, los cuadros de *Zubizarreta*-Alsúa se describen como bocetos psicológicos de cualquier estado de ánimo. Tal es el poder de captación de este introvertido artista:

> La sala semejaba animar un sutil embrujo, hecho de evocaciones más que de realidades. Ni siquiera los retratos tenían aire real, sino que parecían ser los retratos de todos y de ninguno, como si el pintor, abandonando el parecido, se hubiese preocupado tan solo del símbolo. Cada cual podía ver en su aire abstraído, su abstracción; en su delicia, sus momentos felices; en su tristeza, algo —por lo menos algo— de su vacío. Destacaban, invariablemente, sobre un paisaje. Este paisaje, de acuerdo con el ambiente general, parecía, más que el de su nacimiento, el de su muerte (p. 243).

De Inge tampoco pueden constatarse demasiados datos, excepto la sospecha de que su silencio sereno parece encubrir un imposible amor hacia Carlos, sentimiento, como de costumbre en la novela de Pombo Angulo, apenas sugerido. La indefinición del personaje, de sus impresiones es un elemento más en la consideración del misterio de los hombres y mujeres que por *Hospital general* desfilan y que alcanza su más fascinante expresión en la figura de María de los Ángeles.

Esta comparte con otros protagonistas de nuestra narrativa existencial su temor a la felicidad, su miedo a ser defraudada por el amor, su hipersensibilidad y el enraizamiento infantil de su vida adulta. «Creció nerviosa, con inquietos sueños y una delgadez oscura», en palabras de su padre, quien completa el retrato del siguiente modo: «Era una niña fantástica, que se enamoraba de sus muñecas y ponía nombres de personas a los árboles del jardín» (pp. 77-78). Ya entonces se insinúa un desasosegador apunte sobre la futura inestabilidad psicológica de María de los Ángeles (inestabilidad más cercana, sin embargo, al romanticismo que a algún género de locura), cuando su padre evoca a Luis de Baviera:

> No se atrevía a separar las ramas que ocultaban el estanque. Su hija estaría allí, mirando el agua. Sin saber por qué, recordó la leyenda sobre Luis de Baviera. Algo musical había en su hija; algo fantástico e incomprensible, que se mezclaba a la vez con el agua. Era una niña que nació tarde, y quizá por ello, él no podía comprender su pequeña vida (p. 81).

La seductora incognoscibilidad del personaje llegará a obsesionar a Alsúa, incapaz de captar esa interioridad última de María de los Ángeles: «La pintó pretendiendo comprenderla de esta manera, pero el retrato fue tan perfecto que María de los Ángeles, en él, resultaba más incomprensible que nunca» (p. 325). Un detalle se le escapa al pintor: el fondo del retrato, ese fondo «que nadie había conseguido encontrarle todavía» a la esquiva María de los Ángeles.

Esta, concluidos sus fugaces amoríos con Carlos, desaparece —«en realidad, nunca estuvo con nosotros», comentará su padre (p. 319)—, para retornar —«las cosas vuelven siempre» (p. 311)—, ya cadáver, junto a las personas en derredor de las cuales se desarrolló la mayor parte de su vida. Un aire de ensueño lírico envuelve el final de la novela: ni siquiera es posible certificar el carácter accidental del atropello de María de los Ángeles, tal vez (pero solo tal vez) ocasionado por un voluntario cansancio de la existencia. La serenidad en el rostro del personaje parece indicar que la muerte le ha proporcionado la paz que la vida no le deparó:

> María de los Ángeles no parecía fatigada; ni un solo rictus de dolor torcía su boca. Creeríase que, al fin, había encontrado el descanso y que ya aquellos ojos, que tan fijos miraban hacia el frente, habían dejado de preguntarse la razón de las cosas (p. 344).

La implicación simbolista del agua en que probablemente, María de los Ángeles pretendía aprehender el reflejo de una interioridad inescrutable también para ella, esa agua que ha acompañado sus apariciones ante el lector, adquiere su significado precisamente en el momento de la muerte: «No había muerto ahogada. Y, sin embargo, María de los Ángeles parecía, por primera vez, muy pura; como si un agua maravillosa la hubiese lavado» (p. 345).

Su inquietante figura se desvanece, así, entre las mismas brumas de misterio que la cubrieron en su presentación. Nadie (tampoco, afortunadamente, el lector) habrá sido capaz de penetrar en la incognoscibilidad de su persona: «—Se llevó su secreto. ¿Por qué no habrá querido ser feliz?» (*ibíd.*).

III

LOS TEMAS DE LA NOVELA EXISTENCIAL ESPAÑOLA

1. LOS ECOS DEL EXISTENCIALISMO

Ya G. Roberts hizo notar que aquellas novelas de nuestra posguerra en que la presencia de lo existencial se deja ver reflejan tal componente «en un uso, más o menos vago, de su terminología»:

> Palabras como *angustia, náusea, vértigo,* etcétera, aparecen y reaparecen sin que podamos precisar una conexión específica con el sentido ontológico o metafísico dado a estos términos por las diversas filosofías de la existencia [1].

Sin embargo, la norma general admite sus correspondientes excepciones, la primera de las cuales sería la gran olvidada de la crítica, *Lázaro,* relato en que su autor, un profundo conocedor del existencialismo desde sus iniciales manifestaciones, plasmaba ideas de cuyo origen filosófico no parece lícito dudar:

> La vida es siempre absurda, y arbitraria, y gratuita. Estamos ahí porque sí, contra toda razón, sin saber por qué ni para qué. No somos una deducción ni una necesidad. Estamos, eso es todo. [...] Nada nos justifica; nada da razón de nuestra presencia; pero ahí

[1] *Temas existenciales,* cit., p. 263.

seguimos plantados, ocupando un lugar, irrebatibles. ¿Preguntáis por vuestra razón de ser? ¡Bah! No hay razón ninguna. Existir es hallarse más allá de toda razón: un absoluto *porque sí* (pp. 171-172).

Si el anterior párrafo hace pensar en Sartre, el siguiente, ejemplo excepcional de ruptura del lenguaje en la década de los cuarenta, proporciona un punto de referencia existencialista concreto:

> Pensó en Marta («Mar. Marta Mar»). El héroe (marineros: ¡Ohé! E-o-e. Héroe)... un héroe para nada (Héroe, Heidegger, nada. Dadadada. Dardea. Puntillista, Seurat. Luminosa y vacía)... porque he fracasado, hemos de fracasar necesariamente (vosotros fracasáis. Ellos fracasan: «Fricassé»)... estamos condenados a («tantos años y un día. No un día, todos los días iguales, impalpables»)... veamos, ¿qué pensaba?... condenados a... (eso era: la era: faenas agrícolas, matriarcado)... a la muerte, sí, condenados a la muerte... (p. 107).

El eco heideggeriano retornará tanto en formulaciones existencialistas generales —«la angustia metafísica de la nada» (p. 182)— como en reflexiones precisas sobre la vida —«existir es vivir proyectándose hacia fuera, más allá de uno mismo» (p. 176)—, apareciendo en menor número de ocasiones las reminiscencias sartrianas —«la náusea de la nada» (p. 40).

Tres referencias explícitas al existencialismo o a alguno de sus inmediatos precursores se localizan en otras novelas del grupo. Si el nombre de Kierkegaard es evocado por Cossío en *La gota* (página 63), el existencialismo es recordado por el seminarista de *Sin camino* (p. 117), en una alusión que tiene el valor adicional de constituirse en primer testimonio, dentro del panorama narrativo español, de la presencia de dicha filosofía. En fin, el protagonista de *Con la muerte* menciona también las ideas existencialistas, esbozadas con trazos ligeramente sarcásticos que dibujan su adulteración externa [2], en un sentido similar al que, un año después, recogería

[2] Cf. el comentario de G. Roberts sobre la novela de Castillo-Puche (*Temas existenciales,* cit., p. 237).

Suárez Carreño en *Proceso personal* —y, hasta cierto punto, no muy diferente del registrado en la frase de un personaje de *No sé,* a propósito del concepto de angustia (p. 45)—: «Creería que trato de hacerme el interesante, que me ha invadido esa moda estúpida de lo existencialista» (*Con la muerte,* p. 265).

A costa de un tema, la nada, de indiscutible filiación existencialista, Julio jugará con el lenguaje hasta convertirlo en un instrumento de comunicación perfectamente inútil para tal propósito:

> Si rehúyo en ocasiones la cercanía de Dios es porque me llega demasiado vinculado a mi muerte. Sé que para llegar a Él se me hace preciso cruzar este desfiladero. Pero ¿qué es lo que hay después de la muerte de los míos, de la que ellos no me han hablado, después de la muerte mía que a nadie podré contar? ¿Después de la muerte está exactamente Dios? ¿Para abrazarle, entonces, he de paladear la nada, la nada propia, que por nada quisiera que fuera la nada de la nada? (*ibíd.,* p. 245).

No solo la filosofía existencialista es objeto de las semijocosas lucubraciones mentales de Julio. También el racionalismo cartesiano: «Yo vivo, luego existo. Existo, luego pienso que existo. Pienso que existo, luego existo. Existo, éxito, exitus... y lancé una carcajada tremenda» (*ibíd.,* p. 112).

La *nada* y la dialéctica del *ser* y el *no-ser* son los términos existenciales predilectos entre los manejados en este grupo de novelas. Si en *Lázaro* se integran en una globalidad ontológica de proyección acusadamente existencialista, la derivación filosófica de aquellos, en otras de estas narraciones, parece mucho más dudosa. «El abismo de la nada, del no ser» a que alude Alexis (*Cuando voy a morir,* p. 152), así como las varias citas que podrían extraerse de las obras de Nácher [3], se aproximan al empleo inconsciente de una terminología vagamente captada en el medio ambiental de la

[3] *Buhardilla,* p. 10; *Cama 36,* pp. 112, 164.

época más que al propósito inequívoco de trasplantar a la propia narración conceptos definidamente existencialistas.

Ni muy frecuentes, ni de sustancial importancia son las alusiones al vacío. Cuando el tema aparece, es desprovisto de connotaciones seriamente reflexivas, aunque su presencia lastre gravemente vidas como la de Carlos:

> Sentía la impresión de que no era él quien se movía, sino el mundo que le rodeaba, y que todas las cosas se producían por puro azar, como todas, por puro azar, podían desvanecerse. «Mi vida es solo fachada» —se repetía a veces, cuando, en su soledad, pensaba en tantas cosas como hubieran podido ser—. «Nada hay detrás de ella en mi vida. Ni un gran trabajo, ni una gran meta, ni siquiera un gran deber» *(Hospital general,* p. 178).

Para el más intelectual Cossío, en los cuerpos de las personas que lo rodean adquiere el vacío una entidad física:

> Estaba en el autobús, y no me había dado cuenta. Me pareció que todos los que ocupaban el vehículo eran gente triste, como si sus rostros y sus cuerpos estuvieran huecos, vacíos de sentido. Es que tales gentes, viviendo, no habían aún realizado sus vidas. [...] Aquellos seres se antojaban huecos porque su personalidad, desdoblada y ausente, se encontraba fuera de ellos (*La gota,* p. 27).

La frustración de una vida cuyas metas nunca llegan a alcanzarse es el objeto de los pensamientos de hombres tan diferentes como Cossío —«el fracaso de mi arte, el fracaso de mi amor, el fracaso de mi total existencia» (*ibíd.,* p. 287)— y el golfo Manolo:

> Él sabía muy bien que nada debía interesar demasiado, entre otras cosas porque era inútil. A Manolo le habían interesado ya demasiadas cosas que no había conseguido para que se hiciera ilusiones. En realidad, nunca había conseguido nada de lo que quería, ni una vez siquiera (*Las últimas horas,* pp. 17-18).

Fracaso y frustración también presentes, en fin, en las existencias de todos los personajes de *Cama 36,* singularmente en las de

Martín —«Siento el fracaso de toda mi vida» (p. 146)—, Luis —«El destino de los hombres es solamente fatalidad» (p. 172)— y el primo de este —«Mi vida es un tormento permanente» (p. 290).

La preocupación de los protagonistas de nuestra novela existencial por el problema de la culpabilidad alcanza extremos obsesivos en los de *Cama 36,* abocados todos, a través de procesos diferentes, a la degradación humana. La más afectada por tal sentimiento es la esposa de Luis, quien, desde el primer momento de su relación adúltera, se autoinculpa de su degeneración:

> Tal vez sea mala, aunque es difícil evitar esta maldad interior. Son los hechos los que nos hacen malos o buenos. Es imposible mandar sobre el sentimiento. Dominarlo es sufrir. Y este sufrimiento nos acerca a la bondad (p. 93).

Los temas del fatalismo y la expiación de la culpa por la vía del dolor son recurrentes en nuestra novela existencial de posguerra. María, por ejemplo, necesita pensar que su acción ha de recibir algún castigo:

> Quisiera recibir un castigo que me hiciese llegar al límite del sufrimiento. Necesito sufrir por él [su marido] y ofrecerle este sufrimiento mío. Algo capaz de borrar toda mi maldad (*ibíd.,* p. 205).

El sentimiento de culpa es, naturalmente, uno de los componentes fundamentales en el entramado psíquico de Aguado, y su proyección se efectúa al menos en un doble plano: el existencial, ya tratado anteriormente, y el social. En este último sentido, el burgués Aguado se siente culpable de la miseria del golfo y la de quienes como este padecen las consecuencias de la injusticia social. Un problema ante el que Manolo, por cierto, da muestras de una estoica resignación:

> —Me parece que me siento culpable, como si yo fuese, en cierto sentido, responsable de lo que es vuestra vida.
>
> El golfo le contestó con voz fría y tranquila:

—Nadie tiene la culpa. Las cosas son así. En el fondo, creo que todo es igual. Todo lo que le puede ocurrir en su vida a un hombre (*Las últimas horas,* p. 253).

La importancia argumental de ese confuso sentimiento de culpabilidad anidado en la mente de Aguado se revelará al final del relato, cuando el personaje, al aumentar la velocidad del automóvil en que viajan él, Carmen y Manolo, provoque el desenlace fatal:

Lanzó un grito espantoso y, casi convulsivamente, mientras el sentimiento de la culpa se manifestaba dentro de él claramente, torció, dentro de la enorme velocidad que llevaba, la dirección del coche (p. 274).

Si la *culpabilidad* de Aguado se remonta a la infancia, la de Carmen se desarrolla a partir de la visión de una película cuya protagonista termina suicidándose al final de un proceso de autoinculpación en el que el personaje de *Las últimas horas* se esfuerza en buscar un paralelismo con su propia situación. En el dolor encontrará, siquiera sea momentáneamente, el alivio de su angustia:

Por extraño que esto parezca, la chica, sin poder saber en ella lo que era sentir la culpa y arrepentirse, lo deseaba ardientemente, como quien supone que va a encontrar por fin consuelo. El no tener siquiera la posibilidad de sentirse culpable de aquella vida que en el fondo la desesperaba le parecía a Carmen que era la peor de las tristezas. Ahora hizo un esfuerzo supremo: «Tengo que dejar de pensar en esto. Lo tengo que hacer, cueste lo que cueste.» Y la chica se clavó una de las largas y afiladas uñas de sus dedos en la piel indefensa (p. 92).

Enrique cree apreciar en el incendio de la ciudad en que se encuentra un castigo divino para el pecado de lujuria en que ha estado a punto de incurrir: «Comprendió que aquello era un castigo exclusivo para él, una respuesta fulminante de la justicia divina» (*Sin camino,* p. 173). La coincidencia casual entre la catástrofe ex

terior y su falta contra los principios morales se le aparece como una advertencia del Cielo:

> Él se afianzaba más en la idea de que un ángel terrible iba sembrando fuego con ojos iracundos por todos los rincones por donde él intentaba escapar. La mujer de su placer comenzaba a ser la de su dolor, y le hacía sufrir extraordinariamente que le llevara cogido del brazo. Aquello, ¿no era motivar más indignación y más castigo por parte del Cielo, que había presenciado claramente su caída y reaccionaba según la tradición bíblica? (p. 174).

El sexo es también para Alexis fuente de un cierto sentimiento de culpabilidad, estrechamente vinculado a la repugnancia física. La coda moral de carácter bíblico contrasta con la confesada carencia de fe religiosa del protagonista:

> No sé si sentía remordimientos de conciencia. No sé si me avergonzaba de mi caída, deplorando también la de Cris. Estaba desconcertado, aturdido, pero no podía evitar que el recuerdo de lo que acababa de ocurrir se me adhiriera a la piel como algo viscoso y repelente. La humana debilidad pesaba, tal vez, en mis hombros, con su impotencia de siglos. La serpiente y la mujer habían vencido de nuevo (*Cuando voy a morir,* p. 94).

El mismo sometimiento a ciertas pasiones que motiva la sensación de culpabilidad de Alexis y Enrique es el que está presente en el origen del forzado arrepentimiento de Martina, la joven que en su niñez compartiera tantos momentos con el protagonista de la novela de Delibes. El punto de vista cristiano que anima la concepción de *La sombra* se pone de manifiesto ya en la propia justificación de la huida de la muchacha (una casa lóbrega, una familia permanentemente apesadumbrada, propósito de legalizar la situación por la vía matrimonial). Pero nada más bajar del tren en que ha emprendido la fuga con su seductor, Martina siente ya lo que ella denomina «el primer resquemor de la culpa»: «Me censuraba mi conciencia, todo el aliento vital que infundía vigor a mi cuer-

po», según posterior confesión (pp. 224-225). El episodio concluirá con el abandono por parte del hombre que la arrastró a seguirlo y el retorno final al hogar [4].

Más significativas que el propio suceso, convencional en su trama y en su resolución, resultan las reflexiones de Pedro ante él. La arrepentida Martina será contemplada «como un ser que desea expiar una culpa por la que considera ofendida a la humanidad entera» (p. 228), a la vez que el narrador (el propio protagonista) se detendrá en una serie de consideraciones con vistas a un futuro que se hace sentir al lector como segura consecuencia de una acción inmoral cuya enseñanza debe quedar patente:

> Martina se amoldaría sin protestas a la vida monótona y a la austeridad conventual de su propia casa. El retorno del pecador a una atmósfera de paz suele dar, en punto a su rehabilitación, excelentes resultados. De aquí que tuviese fe en Martina, en su porvenir y en la sinceridad de su amargo arrepentimiento. Martina no volvería a creer en la vida ni en los hombres (p. 234).

El fragmento refuerza, con su carácter digresivo, el sentido ejemplificador y moral del episodio (no menos digresivo) comentado. El proceso (falta-culpa-arrepentimiento), en cualquier caso, aparece condicionado por unas circunstancias ambientales (fatalismo) que impelen a Martina a pecar: se trata, en último término, de una variante del sereno equilibrio vital al que la narración va tendiendo progresivamente. De este modo, el suceso se salda, a partir de la fórmula cristiana del perdón, con un retorno al punto de partida, aunque sea con algunos elementos seriamente dañados: Martina, pese a la reconciliación, arrastrará su error moral toda la vida, y aunque sus padres hayan disculpado la falta, ella misma no lo podrá hacer nunca.

---

[4] El retorno, en *Hospital general,* de María de los Ángeles (tras su misterioso matrimonio) presenta similares connotaciones de arrepentimiento.

A los personajes secundarios como Martina afecta también, consiguientemente, la preocupación por el tema de la culpa. Es el caso del médico amigo de Pedro, torturado por su responsabilidad en la muerte de una persona (*Buhardilla,* p. 176), o el de Enrique Gil (*Hospital general*), que ve entorpecida su labor de cirujano desde que muere en sus manos el hombre que atentó contra la vida de su padre.

A diferencia de todos los casos hasta aquí examinados, la culpabilidad que planea sobre las existencias de otros personajes de estas obras carece de motivación evidente. La habitual tendencia, en el relato de Pombo Angulo, a la abstracción elusiva sustenta la indefinida culpa a que el profesor Reider achaca su infelicidad y la de su mujer:

> Él, con amargura, se dio cuenta de que todo había acabado, de que ni siquiera empezó nada. Supo que había sido una esperanza para ella y que ninguna de sus esperanzas se lograron. Sentíase tan triste como un niño: «¿Por qué? —se dijo—. ¿Por qué...? Era como cuando una criatura busca en vano la razón de un castigo injusto (*Hospital general,* p. 92).

Más precisas son las razones en que se basa el sentimiento de culpa de la esposa del profesor, sentimiento manifestado en el momento de dar a luz a su hijo. El comportamiento vagamente inmoral de ella siempre había contrastado con el resignado silencio de Reider:

> Comenzó a gritar, y entre sus gritos solo una palabra se percibía: ¡perdón!, ¡perdón! Era una súplica salvaje, mezclada de vergüenza y dolor físico, en la que no podía discernirse bien si se pedía perdón por una culpa o porque cesase la tortura (p. 289).

La traducción de esta *filosofía del perdón* se efectúa (y no casualmente) en el marco del hospital al que, según se reitera a lo largo de la narración, todas las vidas humanas terminan regresando:

¿Qué significaban el orgullo, la vanidad, ni siquiera el amor, en aquel mundo de finales, donde los hombres y las mujeres morían o enloquecían, y el tiempo no avanzaba, limitándose a esperarlos? Solo una palabra daba consuelo entre tanto desaliento: el perdón. Perdón para los muertos, un momento de perdón; perdón para los vivos... Todo tiene su perdón (pp. 275-276).

Un perdón inconcreto para una culpabilidad aún más indefinida: «Nada tenía arreglo, y la pregunta —¿de quién es la culpa?— continuaba sin contestación» (p. 95). Es el triste interrogante de un hombre, el profesor Cortés, incapaz de comprender un mundo que avanza mientras que él queda atrás, paralizado por la perplejidad y afincado en una irremediable soledad:

Sentía correr el tiempo en torno a su soledad. [...] Sin una compañía, huérfano de todo afecto familiar, su cátedra era su único consuelo. Tenía la vocación de la enseñanza, y, de pronto, extrañas novedades irrumpían en un mundo del que sentíase día a día desalojado, pero que, por trágica paradoja, era su único mundo. «No sabemos nada» —solía repetirse, y esta soledad de la ignorancia venía a unirse a su humana soledad (p. 62).

El siempre metafísico Cossío evoca el tema en términos calderonianos. ¿Qué culpa puede cargar a sus espaldas el hombre arrojado al Universo?:

¿Cuál es mi culpa? No la he descubierto. Puedo explicar, como lo he explicado, cuáles son los instrumentos que trabajan en mi drama. Pero si yo estoy padeciendo un castigo de impotencias, de negaciones, ha de haber una culpa. No hay expiación sin pecado, pues si puedo aceptar la existencia de una injusticia de los hombres, no puedo admitir una injusticia inmanente. Yo no sé cuál es mi pecado, como no lo sabe el ciego ni el paralítico. Yo sólo conozco el castigo (*La gota*, p. 224).

Directamente relacionado con el de la culpabilidad aparece en estas obras, con frecuencia, el motivo de la bondad y su opuesto.

Si en *Hospital general* María de los Ángeles se acusa de no ser buena (p. 232), para Carlos la cuestión figura entre las prioritarias en el cuadro del constante autoanálisis a que somete su personalidad: «No había sido bueno. Esta era la verdad, y posiblemente de ahí derivarían todos sus males» (p. 308).

La indolencia de algunos de estos personajes, su toma de postura pasiva frente a la vida incorpora como elemento marginal la duda ante las circunstancias que se les van presentando, duda que puede afectar a la propia estabilidad psicológica, como en los casos de Carlos o de Enrique (*Sin camino*). El farero de *Segunda agonía* llegará a confesar, en la última fase de dejación de su yo: «No sé qué hacer con mi soledad y con mi vida» (p. 270). Y, en la línea de desconfianza hacia todo proceso racional de conocimiento que define, en general, este conjunto de obras, un personaje de *Cama 36* afirmará que «pensar es el camino de la duda, y la duda conduce a la desesperación» (p. 43).

Tampoco el tedio existencialista alcanzará categoría de tema de reflexión metafísica, hecha la ocasional excepción de *La gota:*

> Experimento ese tedio que debió de existir antes de la Creación. Y que sucederá después de la muerte definitiva: cuando ya Dios esté aburrido y ninguno de nosotros existamos ni como ángeles ni como demonios (p. 143).

No obstante, esta carencia de planteamiento metafísico no impide la asociación de la existencia humana con un hastío generalizado, próximo al vacío: si Carlos ve su vida «como un largo aburrimiento» (*Hospital general,* p. 207), Julio confiesa su «aburrimiento de animal lisiado, este cansancio maligno que se ha apoderado de mis pulsos» (*Con la muerte,* p. 118).

El personaje-autor de *Lola* decidirá romper las barreras del hastío acompañando a su amigo Juan en un disparatado viaje sin pasaporte y sin dinero. El día en que este le telefonea es descrito así por el narrador:

> Era un día de tantos, hace algunos meses. La jornada acababa ya sus horas mediocres y monótonas. Me sentía aburrido, cansado de este trajín estúpido que uno se trae para meter y sacar dinero de una carrera imposible, ajena a todos nuestros esfuerzos (p. 429).

La situación de este escritor hastiado de la rutina diaria es, por cierto, enteramente similar a la del empleado que protagoniza *Lázaro* y que, como respuesta agresiva a la opresión del entorno, se despide voluntariamente de la empresa en que trabaja para, a partir de ahí, encontrarse a sí mismo en la indagación existencial.

La diferencia más radical (y la de mayores consecuencias en el plano ontológico) entre nuestra novela existencial de posguerra y la existencialista francesa es la afirmación de libertad metafísica sustentada por esta, frente al punto de partida netamente determinista (y hasta fatalista) que adopta la primera, sin duda influida por el tono marcado, en la narrativa coetánea, por *La familia de Pascual Duarte.* Ejemplo paradigmático de esta apriorística negación de la libertad es el desarrollo de la vida de Pedro, marcada desde sus inicios por una serie de acontecimientos que van fortaleciendo, paso a paso, el pensamiento fatalista del personaje de *La sombra,* pensamiento diluido, finalmente, en una fórmula de compromiso entre extremos conceptuales. La conclusión se apartará tanto de la creencia en la absoluta libertad existencial como de la fe en el determinismo:

> Me atormentaba una idea fatalista: «El hombre puede cambiarlo todo —me decía—, transformarse hasta físicamente, enmendar su vida, sus instintos, sus costumbres, pero jamás podrá modificar la luz que porta dentro de sí y a cuya claridad examina la mesmedad de su paso. El hombre libremente puede elegir su camino, pero no puede alterar a voluntad la luz bajo la cual camina» (p. 159).

En la persona de Enrique se establece un permanente debate entre la decisión y la duda, expresión dialéctica del combate entablado por la libertad existencial para sobrevivir en un tumultuoso

mar de contradicciones. Unas veces asoma dicha libertad con energía: «Su júbilo brotaba exclusivamente de sentirse vivir, de palpar su existencia. Aunque abrumado, era dueño de su destino» (*Sin camino,* p. 48). En otras ocasiones, ese *dejarse llevar* con el que en tantos momentos justifica el seminarista su propia indecisión asfixia las posibilidades de elección del individuo: «¡Tienes que caer, vas a caer, Enrique!», se dice el personaje en el crítico instante en que se dispone a dar el último paso en su aventura erótica (página 161). El triunfo final lo obtendrá, tras un laborioso proceso de reflexión, la autenticidad vital, expresión de la derrota definitiva de las imposiciones ambientales sobre la libertad existencial: «Desorientado, pero con paso firme, Enrique avanzaba por en medio de la calle con la maleta en la mano» (p. 263).

Curiosamente, la siguiente novela de Castillo-Puche (anterior, claro está, en el orden de publicación) supone en este punto un relativo paso atrás: si bien Julio tendrá la muerte que ha deseado, no es menos cierto que la victoria final corresponde a esa obsesión por la enfermedad que ha condicionado de manera casi absoluta la vida del personaje. La predestinación a que se ha creído este sometido en años anteriores asoma como concepto fatal también en los momentos en que escribe su relato: «Cada uno tiene su destino, y este fue el mío. Todo ha venido como tenía que venir. Nada ha sido arbitrario ni casual» (*Con la muerte,* pp. 10-11).

Su narración no carece, por otra parte, de referencias a ese sentimiento determinista que ha impedido (e impedirá hasta su muerte) el libre desarrollo de la personalidad de Julio: «Las cosas llevan su camino, un camino fatal e irremediable» (p. 123). La pasividad de Enrique (a la que este se sobreponía a lo último) recupera terreno en *Con la muerte,* en forma de ese característico *dejarse llevar* antes mencionado. La obsesiva preocupación de Julio por el fatalismo existencial lo conduce, incluso, a proyectarlo sobre otras personas de su entorno: en la vida y ocupación de Elvira creerá ver la aceptación de un destino «que casi se lo dieron hecho cuando tenía apenas veinte años» (p. 167).

Aunque Alexis se declare «lo más opuesto a un fatalista» (*Cuando voy a morir,* p. 175), lo cierto es que considerará su enamoramiento de Clara como una obra del destino (igual que Esperanza en *No sé*) y, más aún, en su autodefinición quedará plasmado ese convencimiento, tan generalizado en nuestra novela existencial, de la presencia de unas fuerzas contra las que nada puede el ansia de libertad metafísica del individuo: «Dos cosas han gravitado sobre mi existencia con fuerza ineluctable: la herencia de la sangre y la amargura de una lucha desigual contra el medio ambiente» (p. 13). La inferioridad que Alexis siente ante ellas es una implícita negación de la capacidad decisoria del ser humano: «Yo siempre me he sentido atormentado por la sensación de estar luchando contra fuerzas invencibles» (p. 7).

La dramática impotencia del hombre para ejercer su teórico derecho a la libertad existencial queda simbolizada en un Ramón que, con su elección de la soledad absoluta, parece haber alcanzado el grado máximo de independencia de toda circunstancia ajena al propio yo, pero cuyo aislamiento resultará estar también fuertemente condicionado: «—No soy libre, Patty... No puedo escapar de la soledad. Fuera de Camama, la vida para mí será un infierno o una indignidad» (*Segunda agonía,* p. 311). El farero, sin embargo, abandonará su aislamiento, en busca del amor que le ofrece la actriz, consumándose de este modo la voluntaria renuncia a la libertad que el único habitante del islote había identificado con la carencia de compañía humana.

La imposibilidad de elección se impone, casi siempre, como verdad metafísica en la narrativa existencial española, incluso cuando aparece desprovista de connotaciones filosóficas: «—En la vida no se puede ser o no ser; se es», comenta un personaje de *Hospital general* (p. 126). Este fatalismo primario justifica, en algunos casos, conductas reconocidamente inmorales: «Es la fatalidad. Yo no tengo la culpa. Las cosas ocurren por sí mismas, sin que seamos nadie para evitarlas», señala María en *Cama 36* (p. 164). La propia Lola escribe: «Los años me han convencido de que las tonterías

de la vida son las que mandan y no es uno quien lleva las riendas del suceder» (*Lola,* p. 63).

La interpretación, en todos los casos, es necesariamente pesimista: la supuesta posibilidad de elegir el camino por el que transite el discurrir vital del individuo queda obstaculizada por un cúmulo de elementos tales que bastan para anularla. A Rogelio, por ejemplo, le parecerá que «no entendía nada de cuanto acontecía en la vida y en el mundo, y que todo estaba regido por leyes oscuras que él jamás alcanzaría a penetrar» (*No sé,* p. 128). Incluso la opción de Cossío por el suicidio será frustrada, en su realización práctica, desde el exterior de su yo: alguien ha descargado la pistola, imposibilitando así su prevista acción. Pocos meses después, el pintor morirá igualmente, pero habrá de hacerlo en un sanatorio mental, donde *los otros* lo han recluido como última manifestación de esa incapacidad del hombre para determinar su propio destino. Y si, como en el caso del Enrique de *Sin camino,* la libertad existencial logra sobreponerse a las circunstancias ambientales, cabe intuir unas secuelas psicológicas importantes para el futuro. El ser humano, en nuestra narrativa existencial, ni siquiera puede plantearse la sartriana angustia de ejercer la libertad metafísica: a ello se oponen fuerzas ambientales, sociales y otras de indefinida procedencia que establecen, hay que insistir en ello, una diferencia básica con respecto a uno de los elementos filosóficos capitales en la caracterización del existencialismo francés [5].

Pero si en este punto nuestra narrativa existencial sigue una vía individualizada y al margen de influencias ajenas a su propio sistema conceptual, en otros el eco existencialista resuena fuertemente. La posesiva y acusadora mirada sartriana se hace notar precisamente en las novelas de dos de los autores más afectados por la irradia-

[5] G. Roberts señala como uno de los rasgos diferenciales de nuestro *realismo existencial* de posguerra con respecto al existencialismo europeo el hecho de que en el primero «el fondo ambiental se hace sentir con mucha más fuerza» que en el segundo (*Temas existenciales,* cit., p. 50).

ción de la literatura extranjera de aquel entonces: Núñez Alonso y Suárez Carreño. A lo largo de varias páginas de *La gota* se relatará el acoso a que Cossío se siente sometido por parte de la mirada de un desconocido:

> Guardaba en el fondo de mi mente la imagen quieta y obsesiva de unos ojos que por la persistencia escrutadora de su mirada me habían impresionado entre los del círculo de curiosos que me rodeó en el momento del atropello. No reconstruía las facciones del rostro que así me miraba, pero estaba seguro que el propietario de esos ojos era un hombre alto, fornido, de gesto grosero (pp. 121-122).

La fiscalizadora sombra de la inquietante mirada seguirá los pasos del pintor, progresivamente atenazado por un temor físico:

> Lo insoportable era que desde hacía unos instantes yo caminaba con la sensación de que esa mirada seguía clavada en mi nuca, como si el hombre fornido me siguiera los pasos. Y, sin valor para volverme y ver frente a frente a quien me hacía objeto de tal espionaje, caí en la miedosa puerilidad de creer que esos ojos me habían asediado desde la hora que salí de casa hasta este momento (p. 122).

La mirada que está sustrayendo la intimidad de Cossío parece adquirir, en la mente de este, una entidad corporal en la que materializa su amenazadora presencia:

> Yo esperé a oír unos pasos que correspondieran precisamente a aquella mirada de rostro huidizo y esquivo y que se sustentaba en la imagen de una corpulencia musculosa, desbordada, dominadora (p. 123).

Como todos y cada uno de los sucesos de la vida, este induce al artista a inferir consecuencias inequívocamente metafísicas. La mirada, de este modo (como en el universo sartriano) se adentra en los dominios de la indagación filosófica:

> La capacidad de angustia del hombre es tan poderosa como la creación, y rebasa los límites que la lógica le impone. Y de ahí el

> terror metafísico, más allá de la muerte, que puede sentirse ante la obstinación de unos ojos que nos miran malignos o de una sombra que se mueve en la noche. O de un grito en la soledad. Sin vecindades, sin referencias, la mirada, la sombra y el grito surgen fuera de la lógica, en lo absurdo por lo inexplicable *(ibíd.).*

No resultaría exagerado afirmar que, en *Las últimas horas,* el poder de la mirada adquiere una relevancia parangonable a la de los procesos psicológicos de los personajes. En tal motivo se demora constantemente el autor, evidenciando un marcado propósito de elevarlo a una categoría que supere el carácter meramente incidental. No hay situación del presente narrativo que no incorpore la mirada como necesario aditamento de todas las relaciones en las que la comunicación oral se revela insuficiente y ha de ceder el paso a la captación visual:

> Carmen tuvo un instante de pánico. Tal extravío percibió en los ojos de Ángel Aguado. La muchacha miraba anhelante al fondo de los mismos, como si no existiera otra cosa en el mundo, fascinada por la absoluta falta de expresión de su azul escaso que parecía retroceder dentro de la mirada hasta hacer a esta casi inexistente (p. 216).

En el largo fragmento que sigue, la reunión de personajes aparece presidida por la relación visual que entre ellos se va estableciendo, sin que la palabra acierte a encontrar salida en ese viscoso cuerpo casi metafísico:

> Cuando el golfo entró en la habitación, ninguno de los que en ella estaban levantaron hasta él los ojos. El golfo se puso, alto y espigado como era, pegado a la blancura de cal de la pared, quieto en aquella postura, mirando cómo Amalia bailaba tal como la había visto muchas veces. Pero aunque Manolo no quitaba los ojos del cuerpo y ojos de la muchacha, que parecían llevar en la diferencia constante de su mirar toda la sorpresa de movimientos que es el baile, lo cierto es que, sin verla, espiaba a la muchacha que había entrado con el hombre. El corazón le empezó a latir con violencia,

> y por fin, durante un instante, miró hacia ella. Carmen miraba con cuidadosa y concentrada curiosidad cómo bailaba Amalia. En ese momento, Manolo se encontró con los ojos de Ángel Aguado. El golfo dejó de mirar rápidamente, llevando de nuevo sus ojos hasta Amalia, pero ahora sintió una molestia, como un frío que no puede explicarse, provinente [*sic*] de la mirada del hombre. La Pelos le vio en este momento. Sin dejar de bailar, le sonrió largamente en una sonrisa que nunca se acababa, lenta, entreabierta y caliente. Fue entonces cuando Carmen le miró. Había visto el amor en los ojos de la chica que estaba bailando, y fue siguiendo aquella mirada con la ansiedad de quien sabe muy bien lo que esto significa. Carmen estaba ahora viendo a este golfo que había entrado silenciosamente (pp. 210-211) [6].

Si intentamos deducir una consecuencia existencial que sitúe esta obsesión por la mirada humana en el plano de relevancia en que sin duda fue propósito del autor localizarla, puede interpretarse aquella como un inteligente desarrollo del obligado tema de la incomunicación. El mundo personal de Aguado es incomunicable por su propia esencia, y no más accesible es la psicología introvertida de Carmen. Pero es que, a la vez, el mundo de ambos personajes carece de conexión con el de Manolo. Ante tal panorama de soledades individuales, los protagonistas de *Las últimas horas* se ven abocados a un silencio oral del que ni siquiera escapa el propio Aguado, cuya angustia únicamente encuentra salida en un monólogo continuado al que sus acompañantes permanecen indiferentes, incapaces como son de penetrar en el origen de tales traumas. La única vía abierta aún para unos seres impotentes para la comunicación hablada es, de este modo, la percepción visual.

Además de su función comunicativa en el presente narrativo, la mirada se convierte, en la obra de Suárez Carreño, en un imprescindible elemento de fijación del pasado. Carmen, por ejemplo, re-

---

[6] Otros ejemplos sumamente relevantes, en pp. 20, 94, 179, 223, 227, 232 y 233 de la novela de Suárez Carreño.

cordará, al evocar la figura de Carlos, «sobre todo sus ojos, como si estos nacieran y estuvieran sosteniéndose en el aire» (p. 239); de hecho, su primer encuentro se había visto marcado ya por la inquietud y el sobresalto determinados por la percepción visual.

La viscosidad de la mirada adopta planteamientos expositivos semejantes en la novela de Suárez Carreño y en *Segunda agonía.* En la primera:

> Todo su pesar fue como anegado por la fuerza emocional de la mirada de Manolo. En un principio la chica no pudo hacer otra cosa que intentar defenderse de la simpatía táctil y como pegajosa, aunque dura y limpia, de aquellos ojos (*Las últimas horas,* p. 223).

Y en la segunda:

> Me mira, me mira con su mirada resobada, con sus ojos de prestado. La hora es cómplice de la mirada de Meche Palomas, una mirada resobada, pringosa, que le sale, bien a sabiendas, de donde salen esas miradas que saturan la atmósfera de viscosidad a la hora de la siesta. Tan se ha dado cuenta Meche Palomas de dónde sale su mirada que, aunque se baja el delantal y deja de mirarme, comprende que la mirada que la denuncia anda ya suelta buscando mi mirada: al acecho de mis ojos para prender en ellos la estuosidad que solo se apaga en las estropajosidades de ciertas lijaduras (p. 103).

Como en el tema de la mirada, en el de la personalización de objetos son las novelas de Núñez Alonso y Suárez Carreño las que inciden de una manera especialmente interesante:

> Nos rodean las cosas sin decirnos palabra. También las cosas han perdido su lenguaje. Las cosas no hacen más que mirarnos desde sus ángulos. Lo que late está afuera: el viento y la lluvia, el mar y la ola, el destello y la nube. Pero adentro todo se aglutina en una pasta amorfa de substancia evasiva (*Segunda agonía,* p. 168).

La novela más definidamente existencialista del grupo aquí considerado, *Lázaro,* también recoge el motivo de unos objetos que, con su simple presencia, participan de idéntica realidad existencial que la vivida por el hombre:

> ¡Qué absoluta soledad! No la del hombre, siempre abierto a lo que no es él por muy solo que se sienta, sino la de las cosas que, si acercamos una a otra, chocan duras, secas, tiesas, ignorándose (p. 178).

En *La gota,* cualidades intangibles del ser humano reciben una adjetivación intencionadamente física, vagamente cercana a determinado tipo de sensaciones sartrianas, pero también emparentada con unas fórmulas de animalización y cosificación especialmente gratas a nuestra novela existencial. Se hablará, por ejemplo, de una «voz sintética, de nylon» (p. 60) o de una «sonrisa viscosa, confeccionada con los residuos húmedos que deja en su huella el reptil» (p. 40).

La personalización de objetos tiene su correlato en la corporeidad que llegan a adquirir entes abstractos como el silencio, siempre revelador de una profunda incomunicación ambiental que no es posible superar:

> Cada vez el silencio era más denso, más corpóreo. Cada vez nuestros labios guardaban menos palabras que decirse. Temíamos que se originara el silencio real y físico, el que no podríamos llenar ni con las palabras huecas (*Segunda agonía,* p. 256).

El absurdo de unas conversaciones insustanciales se traduce en reflexión a partir de la corporeidad nacida de la percepción auditiva:

> Hasta la mesa que ellos ocupaban llegaban trozos de diálogos, que así oídos, fugaces y sueltos, eran como palabras que, sin verdadera significación conocida, existieran un instante caprichosamente sin que se supiera bien por qué, tal como un trozo de papel llevado incesantemente por el viento (*Las últimas horas,* pp. 42-43).

A este ejemplo de concentración en las sensaciones auditivas y a los muchos que podrían aducirse a propósito de la visual se añade en la obra de Suárez Carreño el que sigue, en que la percepción olfativa es utilizada como medio de reconocimiento de un mundo ya dominado por la incomunicación oral. La palabra es reemplazada, como transmisora de sentimientos e ideas, por otros elementos de condición instintiva:

> Carmen miró, siempre en silencio, la transparente materia inanimada del cristal, y sin querer olió el ambiente de la habitación, pesado, de olor de alcohol y de cuerpos humanos [...]. En aquel olor, al principio indistinto, creyó encontrar olores diferentes. Ahora percibía perfectamente diferenciados los que correspondían a distintas personas. Creyó por un momento tener el de Manolo (el chico seguía allí cerca, muy serio, atento y silencioso), y, después de aspirarlo un instante, hizo un esfuerzo para no seguir percibiéndolo, un poco desconcertada e inquieta (p. 237).

Y, como fase última de este proceso de fragmentación de la realidad, en *La gota* la corporeidad de los entes abstractos alcanza límites fronterizos con el surrealismo. Sonidos, objetos, conceptos mentales, grafemas... Simples corpúsculos de un pavoroso Universo cuya globalidad y armonía el hombre es completamente incapaz de captar:

> Se derrumbó en la herrumbre horrible de todas las erres. Las erres salían de todas partes, del aire y de la luz eléctrica, de los cuadros y de los muebles, y se adherían a las manos, a los párpados, a los labios, como chinches pegajosas y pestilentes. Olían a cloaca ignorada, a putrefacción de corazones supurantes. Otras se introducían por las orejas, escarbando en los oídos, y llegaban hasta el tímpano, que puncionaban. Las que invadían la boca se nutrían, voraces, de saliva y engordaban a golpe de latido hasta que reventaban, anegándome la boca de pus que salía en hilos espesos por los vértices de mis labios (p. 282).

2. SOLEDAD

En la soledad, el protagonista de nuestra novela existencial encuentra el terreno propicio para la reflexión sobre sí mismo y sobre el mundo que lo rodea y, en este sentido, es en ella donde descubre su propia verdad interior. Pero también ha de enfrentarse aquel con la angustia derivada de su incapacidad de relacionarse con sus semejantes, hecho que lo conduce a una visión parcial, por subjetiva e incomunicable, de la realidad. De ambas facetas se compone el rostro completo de las obras aquí analizadas [7], oscilantes muchas veces entre la búsqueda del aislamiento y la desesperación del solipsismo.

El caso más interesante, a estos efectos, es el del farero de *Segunda agonía,* voluntariamente recluido en el islote de Camama. Entre la primera página y la última de la novela se va a registrar una progresiva evolución que implicará la renuncia del protagonista al aislamiento de que se partió, aunque al lector se le permita (pero ya extratextualmente) lucubrar con libertad acerca del futuro de las relaciones sentimentales aceptadas por Ramón.

El punto inicial, pues, es el rechazo de la compañía de otras personas y la reducción de los contactos humanos al mínimo imprescindible para subsistir en la soledad absoluta:

> Yo soy el arquitecto de mi soledad. Y es mi soledad la que ha hecho mi vida, determinándola latido a latido, hora a hora, noche

[7] Pese a lo afirmado por G. Roberts (y hay que insistir, de nuevo, en las diferencias entre su *corpus* de obras examinadas y el mío), la soledad del protagonista de este tipo de novelas poco tiene que ver con unos problemas sociales que solo muy ocasionalmente se plantean (cf. *Temas existenciales,* cit., p. 265). Tampoco veo que ese personaje aspire a lograr, desde su interioridad, «un sentido más auténtico de solidaridad y convivencia con el prójimo» *(ibíd.):* si algo distingue a aquel es su escasa proclividad a aproximarse a los demás seres humanos. No es, desde luego, la solidaridad, sino el individualismo más radical, la tendencia predominante en su comportamiento.

> a noche. No la soledad de que hablan los poetas ahítos de convivencia. Soledad en mí no es aislamiento, sino consubstanciación con la soledad misma, con su esencia (*Segunda agonía,* p. 16).

El personaje ha llegado al establecimiento de una suerte de convivencia con la soledad, relación teórica que no supone, en la práctica, una valoración, positiva o negativa:

> Desde hace once años nos conocemos. Y nos hemos habituado a soportarnos mutuamente. La soledad tiene sus trampas y yo tengo las mías para defenderme de las suyas. Vivimos así, soportándonos mutuamente *(ibíd.).*

En el islote, la vida de Ramón se desarrolla en un equilibrio estable, aunque frágil, con el aislamiento:

> Se puede vivir en soledad casi alegremente. Pero se ignora que esa soledad es la coincidencia de sutiles fuerzas que la mantienen en equilibrio. Ese equilibrio tan frágil, tan pronto a la ruptura, puede durar años, puede durar una vida entera. Pero basta una cierta fetidez para que el equilibrio se rompa (pp. 185-186).

Puesto que la *fetidez* a que se refiere el farero es provocada por cada aparición humana, es fácil inferir la inseguridad en que se debate el solitario personaje, anclado en su inconsistente postura individualista. Cuando ante él se presente una muchacha, Beta, tan salvajemente natural como primitivamente inaprehensible, Ramón no podrá dejar de pensar en la necesidad de compañía: «Hace tiempo que no comparto mi soledad. Siento ansias de platicar, como entorpecido y en enmohecimiento de óxido. No podré entenderme con esta criatura. El único entendimiento posible es el silencio» (p. 31).

Un capítulo del relato —*Días de soledad* (pp. 203-217)— ofrece un planteamiento del tema en cuatro versiones que seleccionar (¿por el personaje, por el lector?), cada una de ellas más pesimista en su conclusión que la anterior. Si en la primera se afirma, a modo

de aforismo, que «comerse lo que uno pesca es comerse su propia soledad», en la segunda se indicará: «Asociar dos soledades no es integrar una compañía. Es sumar dos soledades. Y entonces la soledad se hace más grande». La imposibilidad matemática de aunar dos individualidades en una sola es anotada por el perro Boby, siempre alerta en su función de álter ego de Ramón: «Seréis dos seres cargando cada quien con su cadáver, viviendo cada uno su segunda agonía. Ni aun viviendo juntos podríais lograr hacer de las dos angustias una sola y compartirla» (p. 317).

La tercera versión, tras constatar la imposibilidad de que exista la soledad absoluta, concluye que «la suma de las más diversas soledades no forma una compañía», formulándose de este modo una tesis cerrada en sí misma: «De la soledad nadie se escapa si no es para perderse en el vacío».

Ramón repudia todo contacto humano, pero, a la vez, reconoce que la total soledad es una utopía irrealizable. El pesimismo de la cuarta versión de los *Días de soledad* será la fase final de un proceso deductivo abocado a la desesperanza: «Mi soledad, en la que me recluí hace once años, tiene, por lo forzado, más condición de cárcel que de refugio». Este personaje que reconoce no haber tenido, durante todo ese tiempo, «libro más experimental que la soledad» (p. 266) se debatirá internamente, a lo largo de la novela, entre la obligatoriedad y la voluntariedad de su aislamiento. El resultado último del soterrado combate puede ser todo un símbolo de la conclusión del ciclo existencial en nuestra narrativa de posguerra. La aceptación por parte de Ramón de la propuesta afectiva de Patricia es, por así decirlo, el pórtico de salida de las preocupaciones de una generación literaria. Cuando el protagonista de la novela de Núñez Alonso reconoce el *error* de su postura aislacionista no hace sino extender el certificado de defunción histórica del existencialismo en nuestra novela de la época: «El hombre no es feliz en soledad» (p. 329).

El aludido debate entre voluntariedad y obligatoriedad del aislamiento se salda, en *Segunda agonía,* con la derrota de la primera

idea: «El hombre no vive en soledad si no se le posterga» (p. 391). Ramón, por tanto, claudica al admitir la necesidad de amar y ser amado, de integrarse en la sociedad. La vida requiere compañía: «Hace once años que creí haberme *encontrado* en Camama. Pero no. Hace once años que día a día, me he separado de mí mismo» (p. 384).

El ciclo existencial de la narrativa española de posguerra, en efecto, puede darse por finalizado en el mismo instante en que Ramón llega al convencimiento de que su larga soledad no le ha ayudado a conocerse y vivir con mayor autenticidad, sino que, muy al contrario, lo ha empobrecido humanamente. Desde hacía algunos años *(La colmena, La noria),* el protagonista colectivo o, en todo caso, representativo de algún estrato social concreto, está germinando al margen de los problemas existenciales, sustituidos por otros de carácter no individual [8].

Pero hasta que ese momento llegue, la soledad será la compañera inseparable de las vidas de unos personajes que no hallan en el mundo que los rodea ningún elemento de apoyo:

> Ahora estoy completamente solo. Espantado de la vida que veo delante. Sin hoy, sin mañana. Únicamente yo, entre tantos de este inmenso mundo, lloro la muerte de Maestro Antonio. Hay una verdad muy grande en este dolor mío. Oculto, recóndito, solitario. Todo para mí. Sin nadie cerca que pueda comprender y consolar (*Cama 36,* p. 269).

[8] La fecha de 1955, adoptada como punto terminal del ciclo *existencialista* narrativo, no es tan arbitraria como puede parecer inicialmente: sería difícil encontrar después de ella una novela española de carácter existencial, al menos hasta el agotamiento del realismo social. Cuando, por señalar un ejemplo, un personaje de preocupaciones tan definidamente existencialistas como la Elvira de *Entre visillos* (lectora de *La náusea*), hable de incomunicación, subjetividad, fugacidad del tiempo, etc., el protagonista de la novela de Carmen Martín Gaite manifestará un distanciamiento absoluto con respecto a esas ideas. Lo literario del planteamiento no puede obviar la sensación de que en este relato de 1957 el existencialismo es ya valorado de una forma diferente de como podría haberlo sido unos años antes.

La peculiar muerte de Lázaro es ocasión propicia para situarse ante la soledad definitiva, culminación de una existencia presidida por la incomunicación:

> Nos pudrimos solos y nos morimos solos, absolutamente solos, y vivir, si no nos engañamos, es ir aprendiendo que, en definitiva, nadie puede ayudarnos, ni siquiera comprendernos. ¿Para qué hablamos? Todo lo que digamos es inútil. ¿Para qué nos acercamos unos a otros? No podemos tocarnos (*Lázaro*, p. 168).

En situación muy semejante (si bien menos surrealista) se encuentra Alexis, próximo ya a consumarse su lento suicidio. Es en su agonía cuando lanza un grito de auxilio destinado a los mismos seres humanos a los que antes tan enérgicamente rechazaba. El mismo hombre que decía estar habituado al aislamiento y que declaraba poder prescindir de los demás (*Cuando voy a morir*, p. 164), reconocerá en sus últimos instantes de vida que «es muy grato tener a nuestro lado a alguien que nos quiera» (p. 243) y expresará su patético deseo de compañía *cuando va a morir.*

Igualmente variable e influida por las circunstancias externas es la actitud del protagonista de *La sombra.* En su caso, será la providencial aparición de una mujer, Jane, la que modificará sus ideas aislacionistas. Ya en su infancia, Pedro había sentido el peso de la soledad de una manera casi instintiva, nada más encontrarse ante la puerta de la casa en la que transcurrirá buena parte de su existencia:

> Volví a experimentar la angustia de la soledad que me acongojase una hora antes. Encontré mi habitación fría, destartalada, envuelta en un ambiente de tristeza que lo impregnaba todo, cama, armario, mesa y hasta mi propio ser (p. 18).

Desde que la muerte de Alfredo, su único amigo, le hace tomar conciencia de la opresora realidad que es aquella, su vida se encaminará por el sendero de la soledad asumida:

> Decidí muchas veces no anudar mi existencia al mundo que habitaba, no asociarme a los hombres con raíces profundas; llegar a la muerte con el menor lastre posible y que la muerte de los demás rebotase en mí como un suceso indiferente y frío (p. 88).

Incluso la elección profesional de Pedro queda supeditada a su programa de aislamiento. En su condición de marino, la soledad —ese fondo en que «siempre permanecemos hundidos» (*No sé,* página 99)— acompañará el devenir vital del personaje, mientras que su desligamiento del mundo se asienta como firme opción existencial. Una vez reconocido el hecho de que «el mundo marchaba por los cauces debidos» (p. 167) y que era él mismo quien avanzaba a contracorriente, Pedro habrá dado ya el primer paso hacia una fórmula de equilibrio: «¿No estaría la verdad en un punto medio, entre el mundo indiferente y mi yo excesivamente subjetivo y apasionado?» (p. 248).

La insensibilidad de los demás hacia el problema que a él le obsesiona es también uno de los elementos en que Cossío se basa para considerarse en conflicto con la Humanidad:

> Pensé que al día siguiente o cuando mucho 48 horas después, cuando mi cuerpo estuviera ya sepulto, todas las gentes que se hallaban en el restaurante o muchas de ellas volverían a reunirse aquí, para mirarse a los ojos —los enamorados—, para escucharse las mentiras —los amigos—, ajenos todos a mi suerte, ajenos a la c a u s a (*La gota,* p. 169).

El personaje muestra su desprecio hacia la vacuidad del mundo externo marginándose de él y creándose uno propio, como Pedro en la buhardilla cuyas paredes cubre con sus pinturas: «El ruido de las calles, la multitud y el tráfico eran cosas extrañas a su vida; vivía indiferente al mundo de todos y en un mundo solo suyo» (*Buhardilla,* p. 95).

Maestro Antonio ha hecho de la soledad un programa de vida al que permanecerá fiel hasta el final. Solo la fe religiosa aplaca su absoluta desesperanza:

> —Debemos vivir aislados. Cada uno para él solo, Luis. Es la única fidelidad posible. No podemos confiar en nadie. Ser totalmente buenos es imposible.
>
> —Eso conduce a la desesperación. Es imposible vivir aislados.
>
> —No. Usted, ahora, está desesperado. Yo ya no puedo estarlo. Al fin estoy solo. Confío en mí y en Dios. Esto es lo único que no defrauda nunca (*Cama 36,* p. 140).

Las enseñanzas nihilistas del personaje no caerán en el vacío. El propio Luis, antes su contradictor, terminará asumiéndolas, inadvertidamente, cuando afirme, en el último tramo de la novela: «He aprendido a vivir solo. Lo tengo todo. No necesito nada» (p. 291).

Con toda razón podría atribuirse a la soledad la condición de tema central en el desarrollo de *Hospital general.* Sobre las vidas de sus personajes planea —«Compañía; eso buscamos todos. Compañía sin dolor» (p. 179)— como una hoja otoñal, como una sombra melancólica y romántica. La soledad es un hecho contra el que resulta inútil el enfrentamiento activo, y asumirlo serenamente es la única respuesta posible:

> —Schopenhauer elegía la tristeza de la soledad como mal menor. No es malo ni bueno estar solo, siempre y cuando la compañía de uno mismo no se haga insufrible. Por esto ha nacido el arte: por la necesidad que siempre existe en el hombre de dar permanencia a sus propios sentimientos para que le hagan compañía (p. 124).

Cortés, Reider, Carmela, don Pedrito, Carlos, Alsúa, el padre de Enrique, los enfermos del hospital, María de los Ángeles... Existencias silenciosamente doblegadas por la soledad —«A veces todo es mejor que sentirse solo» (p. 182)—, vidas incomunicables en sus respectivos aislamientos. Soledades, como la del profesor Reider, tibiamente idealizadas por el novelista:

> —Ya saben que me tienen aquí para todo. Sinceramente, como un compañero más, para todo.
>
> Muy pocos comprendían el oculto ruego de estas palabras. Muy pocos comprendían su soledad, su ansia de cariño, la ternura de

aquel hombre de cuarenta y cinco años que parecía un viejo, extraño, seco, irritable (p. 34).

La soledad en compañía es ejemplificada (con un fondo sartriano fácilmente reconocible) en un episodio marginal de *Segunda agonía* que reproduce el mismo esquema de degradación de las relaciones y los valores humanos que se está esbozando en Camama. El relato que llega a manos de Ramón simboliza ese infierno de *los otros* en que se convierte toda asociación de seres humanos:

> Éramos seis náufragos: tres hombres, una mujer y una niña. [...] Pues bien: a los siete u ocho días de estar en el islote observamos que nos conocíamos menos que el primer día que habíamos trabado conocimiento en el barco. Cada día nos conocíamos menos, no ya solo en relación con nuestros compañeros de desgracia, sino con nosotros mismos. Y esta terrible transformación que se operaba en cada uno de los náufragos hacía más raída y esquemática nuestra convivencia (p. 210).

Uno de los condenados al infierno de la convivencia humana terminará arrojándose al mar en busca de un inexistente barco; otros concluirán sus días entre las paredes de un manicomio y, en fin, la angustiosa experiencia habrá marcado definitivamente las vidas de quienes superaron la dramática prueba. Mientras tanto, la situación en Camama se deteriora por momentos, y un inquietante silencio preside la abigarrada reunión de los personajes de esta nueva *Huis clos:*

> Cuanto más hablábamos, mayor silencio se hacía en torno nuestro, pues nuestras palabras eran indiferentes y evasivas, a veces sin el menor sentido. Hablábamos por hablar, casi para disimular el silencio cada vez más espeso que se hacía entre nosotros (p. 253).

La vacuidad de las palabras es también una de las preocupaciones máximas de Alexis en sus relaciones con los demás. Su aislacionismo lo va alejando del trato con los seres humanos y, sobre todo,

de los moldes en los que estos encajan sus intrascendentes conversaciones:

> Me volví zahareño, poco comunicativo, torvo casi. No podía frecuentar el trato o la amistad de los otros porque me faltaba tiempo. De esta forma, degeneré de tal modo que más tarde me faltó incluso el deseo. Aunque yo no fuese soberbio ni engolado, hallaba insípida, anodina la conversación de los demás (*Cuando voy a morir,* p. 98).

En su trato con Clara, Alexis aspira a penetrar en las interioridades de ella, esquiva también a la comunicación profunda, aunque no a la conversación trivial que tanto exaspera al protagonista:

> Nuestras charlas eran casi siempre anodinas. Y yo quería saber lo que ella pensaba sobre los problemas del existir. ¿Qué significaban para la maestra el amor, la vida, la muerte; estas tres palabras que son fuente de zozobra y margen de profunda intensidad? (p. 147).

«Nadie nos comprendemos entre sí, y menos aún comprendemos a quienes amamos» (*No sé,* p. 82), razón probable por la que el misterioso Juan de la novela de Fernández Flórez, desengañado ya de las posibilidades reales de comunicación, ha optado por la sabiduría del silencio. Carece de sentido siquiera intentar el contacto profundo:

> —¿No hablarás, Juan?
> —No. No hablaré, Lola —confesó—. Antes hablaba siempre, ¿comprendes?, y no creo que me entendiera nadie. Tampoco me entendía yo (*Lola,* p. 424).

Esta *metafísica del silencio* difiere sustancialmente del continuado monólogo de un Aguado que se atormenta ante la imposibilidad de establecer lazos estables con los restantes seres humanos:

> —Conocer y conocerse. Quiero decir, ese primer contacto. Hay personas muy diferentes, tan diferentes que lo natural sería que nunca llegasen a cambiar palabra entre ellos. Pero yo pregunto ahora: ¿esa diferencia, no es una cosa enorme y monstruosa que exista? (*Las últimas horas,* p. 218).

La náusea sartriana parece evocarse en el encuentro que Lázaro tiene con un desconocido *(el otro)* que simplemente pregunta por la hora que marca el reloj:

> No tenían nada más que decirse, pero allí seguían frente a frente. Lázaro miraba al otro, fascinado, pero lo que sentía no era amor sino asco, una repugnancia casi física, como un olor demasiado fuerte, demasiado personal. De lejos se cree amar a los hombres, a todos los hombres, pero cuando alguien se aproxima descubrimos en él algo odioso y repugnante: algo simplemente físico, un olor peculiar (*Lázaro*, p. 31).

Tanto en la novela de García Luengo como en la de Celaya se presta una detenida atención a las relaciones (a la imposibilidad de que se mantengan en términos positivos) entre los dos sexos. Las características diferentes, y aun opuestas, de uno y otro son para el protagonista de la segunda obstáculos insalvables de cara al hipotético contacto profundo:

> Lo femenino es la antítesis del heroísmo. Nosotros amamos el combate; ellas, la paz, y hasta ese simulacro de la paz que es la rutina. Nosotros somos duros, exigentes: queremos despertar; ellas están llenas de dulzura y de piedad: quieren adormecer. Nosotros nos ligamos a otros hombres en trabajos comunes; ellas nos encierran en un hogar exclusivo y absorbente. Nosotros queremos ver claro; ellas nos sumen en los sentimientos indiferenciados, y en el tornasol de la coquetería, y en lo equívoco, y encantador, y fluctuante (p. 96).

Menos elaborada conceptualmente, pero orientada en un sentido muy similar es la idea que de la relación entre Sebastián y su esposa expone el narrador en *No sé:*

> Si había dos seres que entendieran la vida de modo radicalmente opuesto eran ambos. Y estaban condenados a convivir, o sea, a combatirse, a ser testigos el uno de la vida del otro, acusándose de esa misma vida como de un crimen recíproco (p. 135).

El apartamiento, voluntario o forzado, del mundo contribuye a que los personajes de estas novelas refuercen su sentimiento de individualidad, traducido muchas veces en un conflicto abierto, reconocido como tal por un Cossío que define el orbe que lo rodea como «un mundo extraño» (*La gota,* p. 20). Esta idea, netamente existencialista, de extrañamiento del hombre dentro del Universo es similar a la percibida por Pedro en *La sombra:* «El mundo era distinto a mí, no pensaba ni sentía como yo» (p. 136). Su actitud ante los compañeros del colegio reproduce, en el plano del comportamiento, el esquema mental del personaje de Delibes: «No les entendía, ni ellos me comprendían a mí. Vivíamos en dos esferas aparte» (p. 152).

Incluso cuando comience a revisar su pesimismo (sin abandonarlo, pero sometiéndolo a una severa autocrítica), Pedro mantendrá su concepción existencial en términos de diferenciación respecto al mundo:

> Evité el dar continuidad a mis relaciones personales e incluso el profundizar en el alma de aquellos que por alguna razón estaban en constante conexión conmigo. Huía de toda posible afinidad. Vivía una vida autónoma, obscura, huraña. El mundo rebotaba en mí; ni yo pasaba de su costra ni él rebasaba la superficie de mi piel (p. 170).

Pero, al igual que a Ramón, la imposibilidad del aislamiento se le irá confirmando a Pedro como realidad insoslayable: «El hombre absolutamente aislado era inconcebible» (p. 68). Ello no impedirá, pese a todo, el reconocimiento de una deuda para con la soledad, la deuda del autoconocimiento: «¡Cuánto ayuda la soledad a poner en orden la cabeza!» (p. 249).

Después de enamorarse de Jane, el mundo personal de Pedro experimenta una transformación sustancial, que prolongará sus efectos más allá del accidente que a ella (y al hijo que lleva en su seno) le cuesta la vida. Al igual que para Ramón, la soledad dejará de ser un refugio para convertirse en cárcel del espíritu:

> Comencé a gustar de nuevo la angustia desoladora de sentirme impar sobre la costra de la tierra; de hallarme aislado, sin eslabones afectivos, sin un sólido y macizo punto de apoyo. [...] Pensé que nada me quedaba fuera de mí, que la discordancia del mundo con mi yo era ahora total, absoluta, sin nada ni nadie que mitigase el desamparo de mi cerrada soledad (p. 299).

También el protagonista de *Con la muerte* lamentará ante sí mismo el peso de su aislamiento. Su espíritu independiente no logra vencer en el combate contra él: «Estoy demasiado solo, demasiado a la deriva. Necesito jugar a lo que hacen los demás, jugar a echar amarras con la vida» (p. 106). Su soledad es la de tantos cientos de miles de residentes en la gran urbe, «la soledad que da una ciudad con dos millones de habitantes» (p. 104). En ella, el hombre desasosegado y a la deriva que protagoniza estas obras se siente inevitablemente perdido:

> Experimentaba un punzante sentimiento de desamparo. En aquel lugar donde se cruzaban grandes arterias urbanas, sintióse más desorientado que nunca. Pensó que cada uno de los centenares y de los millares de hombres que transitaban en su derredor tenían un sitio donde ir y donde dirigirse, un destino concreto, y que solo él estaba perdido. [...] Ahora sentía gravitar sobre sí la crueldad de la ciudad grande y tentacular. La había visto descrita en otras ocasiones, pero únicamente sintiéndose él protagonista adquiría valor aquella experiencia (*No sé,* pp. 140-141).

Buhardilla testimonia una toma de postura frente a la soledad opuesta a la del protagonista de *Segunda agonía:* tras su fugaz y fracasada aventura amorosa, Pedro retornará al aislamiento de su reducto, donde se encontraba al principio del relato. La muchacha de la que se había enamorado aparece así revestida de una trascendencia casi simbólica, al asumir en su persona la representación innominada del mundo exterior en el que el personaje de Nácher no ha sido capaz de integrarse. Las reflexiones finales de la obra recogen, en la imagen de la puerta cerrada, ese elemental *simbolismo:*

> La puerta de la buhardilla estaba cerrada con llave. Algún espíritu previsor había colocado una cerradura. Pedro se imaginó al punto que le habían encarcelado cerrándole la salida al mundo. La gran cárcel de la humanidad le oprimía, y buscaba la libertad en su refugio (p. 239).

A punto ya de consumarse el completo fracaso de su aventura amorosa, el bohemio protagonista de *Buhardilla* recuerda con añoranza su refugio, manifestando a la vez la amargura con que se ha saldado su salida al universo externo:

> Todo contacto con el exterior le hacía volver precipitado y maltrecho hacia la paz de su agujero. El mundo y sus cosas se podían ver a través del tragaluz. Pertenecer al mundo era mucho más amargo que contemplarlo (p. 228).

Si en *Hospital general* el valor funcional del recinto sanitario como aislante del mundo es prácticamente nulo, en *Cama 36* sí adquiere una importancia decisiva como tal. Maestro Antonio, resignado a su suerte, ha decidido no regresar a ese espacio exterior que en otro tiempo ocupó. Su verdadera vida está ya en el hospital:

> —Somos enfermos. Basura del mundo. Quedamos al margen de los demás, porque ellos, los mejores, se buscan por necesidad natural. La belleza atrae la belleza. Nosotros no podemos competir. Nuestra vida es esta. Ya no somos del mundo. Allí no nos entienden, y también desde este lugar los ignoramos (*Cama 36,* p. 141).

Su rechazo del medio externo, rechazo del que en principio no quiere hacerse eco su compañero de cama, Luis, terminará por introducirse en la mente de este:

> Retraso cuanto puedo el momento de salir de aquí. Maestro Antonio consiguió el propósito de morir en el Sanatorio. Comprendo su horror a la calle. Es el que siento yo en este momento. Después de ocho años de encierro y cuando he cumplido los cuarenta (p. 292).

Los recintos cerrados se presentan, en la novela existencial española [9], como símbolos de una opresión interior (el seminario en *Sin camino*) o como refugio liberador de un yo introvertido (la buhardilla en la primera novela de Nácher, el hospital en la concepción de Maestro Antonio y, posteriormente, de Luis en *Cama 36*). Incluso la cárcel adquiere esa condición de lugar de reposo donde el individuo se encuentra a salvo de las acechanzas del exterior; el padre de Carlos llegará a plantearse, respecto a ella, la misma cuestión sobre la que reflexionaba Maestro Antonio a propósito del sanatorio: «¿Salir? Ya, ¿para qué?» (*Hospital general,* p. 310). En todos los casos, las paredes de un edificio real mantienen un aislamiento que define la personalidad de todos y cada uno de nuestros personajes principales de la novela existencial de posguerra.

3. ENTRE EL PESIMISMO Y LA INCONCRECIÓN DE LA ESPERANZA

El absurdo existencial se resuelve en formulaciones diversas que, en todos los casos, adoptan como punto terminal un pesimismo plasmado, a veces, en imágenes conceptuales prácticamente idénticas.

El frustrado suicidio de Cossío tiene su parte de reconocimiento de una impotencia: la incapacidad de encontrar un sentido a la vida. Pero el artista, obsesionado con la *causa* que atosiga a su yo, proyecta en los demás su propia imposibilidad de aprehender racionalmente la existencia:

> Es cierto que yo no he podido dar aún con la explicación de la c a u s a . Pero los que persisten en vivir tampoco la tienen sobre la razón de su existencia, y se limitan a obedecer el mandato del instinto vital (*La gota,* pp. 160-161).

[9] G. Sobejano señalaba la reducción espacial como una de las características generalizadas en la narrativa de posguerra, considerándola como «propiedad inherente al tema mismo: no saber a dónde ir, sentirse incomunicado» (*Novela española,* cit., p. 289).

La apelación a una realidad instintiva que guía la vida del ser humano es recogida por el golfo Manolo, quien acepta la existencia *tal cual es,* aunque no por ello la encuentre una compañera demasiado agradable: «El hombre tiene el instinto de vivir, y lo hace aunque sea desesperadamente» (*Las últimas horas,* p. 61).

Se avanza en este punto ese fatalismo característico de la novela existencial española, fatalismo que, por ejemplo, hace contemplar la vida a los heculanos de *Con la muerte* «como una maldición insoportable» (p. 16), o al propio Julio «como un paredón inmenso y feo que hay que atravesar y que no interesa ni atrae lo suficiente para hacer el esfuerzo» (*ibíd.,* p. 172). El pueblo de *Con la muerte* se asemeja, en este sentido, a la Puebla del Zajar de *No sé,* «pueblo trágico en donde las gentes parecían haber nacido exclusivamente para el dolor y para la muerte» y donde «estar de duelo se consideraba lo más corriente y, por decirlo así, consustancial a sus existencias» (p. 58).

En cualquier caso, *hay que vivir,* aunque se ignoren el porqué y el para qué. Como Luis:

> Tengo que vivir. Existe una terrible fatalidad en esta imposición del destino. Nadie desea la vida mía. Soy un estorbo para todos. Hasta para mí mismo lo soy. ¿Qué hago aquí? ¿Para qué sirvo? ¿Quién me quiere? (*Cama 36,* p. 292).

Entre las aquí consideradas, es *Lázaro* la novela que profundiza en mayor medida en las interioridades del absurdo existencial. Esa vida que «solo quiere ser vivida sin por qué ni para qué y aun contra todo por qué y todo para qué» (p. 19) ofrece al protagonista una lectura completamente desesperanzada en su aspecto trascendente:

> Eso era la vida: una sucia promiscuidad sin arriba ni abajo, ni mejor ni peor. El esfuerzo heroico y viril para edificar algo sólido y coherente con este fango acabará siempre burlado. Todo es efímero, estúpido: nuestros imperios, nuestras culturas, nuestro progreso. Nada significa nada. El perdón y la piedad son nuestro único consuelo (pp. 107-108).

La lúcida muerte de Lázaro pondrá fin a la contradicción de vivir bajo la ignorancia de las razones que sustentan tal hecho:

> ¿Para qué quería seguir existiendo? ¿Qué esperaba aún? [...] Ya no era su vida, sino la de la materia anónima y ciega que niega el esfuerzo individualizador del hombre y, en una suprema desilusión de lo que creíamos nuestra razón de ser, viene a decirnos que, en el fondo, somos algo que no deberíamos existir y que, por eso, dejará irremediablemente de existir (pp. 172-173).

Ya sea considerada como «desilusión esperanzada» (*Hospital general,* p. 196), como «inservible y ardiente» (*Con la muerte,* p. 77) o como «fatalmente caótica y sin sentido» (*No sé,* p. 136), la existencia humana apenas deja resquicios para la esperanza, combinada siempre esta, cuando se da, con la frustración: «—La vida [...] es una carga pesada, lo sé; la vida es dura y bárbara, sí, lo sé; tienes razones para pensarlo así, pero convéncete: a veces también es suave y deliciosa» (*Con la muerte,* p. 300).

A veces... La vida, en efecto, puede parecer «deliciosa y horrible a la vez, llena de luz y perdiéndose en la sombra siempre» (*Las últimas horas,* p. 94), tierna y dolorosa al mismo tiempo (*Hospital general,* p. 299), pero nunca presentarse con unilateral optimismo. Lo máximo que el pesimismo apriorístico de la novela existencial española llegará a permitir es un cierto equilibrio (que, en cualquier caso, tiende al negativismo conceptual) como el imaginado por Pedro: «Lo que uno no tenía le sobraba a otro, y de la coincidencia entre las sobras y las faltas brotaba el equilibrio humano» (*La sombra,* p. 138).

Si inexistente es el rostro exclusivamente bello de la vida, en cambio es frecuente (e indicativo de la orientación pesimista adoptada como pauta en estas obras) la aparición del menos grato, sin contrapeso positivo alguno. Si Rogelio recuerda su vida como carente de sentido, repleta de «ambiciones que, de vez en vez, se le presentaban angustiosamente vacías, irresistiblemente huecas de trascendencia y finalidad» (*No sé,* pp. 39-40), Alexis, al final de su

existencia, llegará a la conclusión de que «la vida tiene una procacidad, una crueldad infalible» (*Cuando voy a morir,* p. 251), mientras que un personaje de *Las últimas horas* afirmará que «morir y vivir es igual» (p. 39). La imagen de la *muerte en vida* es la que marca los imprecisos contornos de la *segunda agonía* de Ramón:

> —Estoy muerto. Y como otros muchos, voy cargando mi propio cadáver. [...] Yo, aquí, en la soledad, mordiéndome las colas de mis múltiples gritos, los jirones de mis desgarros, me he dado cuenta de mi segunda agonía. [...] Y sufro, sufro mucho, Patty. Sufro y lloro a solas. Sufro y río a solas y sin saber por qué. Yo estoy muerto, Patty (*Segunda agonía,* pp. 329-330).

Del mismo modo que para el protagonista de la novela de Núñez Alonso «la vida duele, angustia y se convierte en segunda agonía» (*ibíd.,* p. 201), para Lázaro el sufrimiento es consustancial con la existencia humana:

> En la vida„ aun cuando corre sin entorpecimientos ni desgracias y no podemos quejarnos de nada concreto, hay una tristeza fundamental. Si no la enmascaramos (y esta es la mentira del placer) hemos de introducirla en nuestra ecuación, y este es el dolor aceptado: la verdadera felicidad. ¡Hay que sufrir! La melancolía envuelve nuestra alma como el aire envuelve nuestro cuerpo. No vivimos para ser dichosos (*Lázaro,* p. 44).

Sufrir e ignorar el porqué del dolor es inherente al propio existir del hombre. De ahí el símil, tan reiterado en estas novelas, de la vida como enfermedad. Si, en efecto, la dolencia del protagonista de *Con la muerte* es espiritual y no física, él mismo afirmará de otro personaje que «su enfermedad era su vida, y su vida era un espíritu que sufría, más que dolores del cuerpo, ansiedades del alma» (p. 197). Aguado, por su parte, considerará que «vivir es una enfermedad, una enfermedad que no tiene cura» (*Las últimas horas,* p. 121), y el profesor Cortés de *Hospital general* definirá la vida como «una continua convalecencia, una convalecencia al re-

vés» (p. 268). En fin, el último extremo en esta depreciación del valor de la existencia humana lo alcanza el Padre Espiritual de *Sin camino,* para quien «la vida es podredumbre de cadáveres ambulantes y subterránea tortura de condenados impotentes» (p. 58).

Igualmente común a varias de las novelas existenciales de posguerra en nuestro país es el tema del *miedo a la vida,* producto de la actitud eminentemente pasiva adoptada por sus personajes ante ella y vinculado, en otro plano, al tratamiento de la cobardía. La postura aislacionista de Pedro, en *La sombra,* es identificada por su único amigo de la etapa adulta como *temor a la vida* (p. 213), y en *Hospital general* se relaciona este con la locura, considerada como refugio ante las amenazas de la existencia:

> ¡Qué tremendo resultaba el miedo a la vida! La vida, de pronto, podía transformarse en una entidad patológica, en una especie de cáncer que crecía, asfixiando todas las defensas, transformando al hombre en un ser impresionante para el que las cosas eran diferentes que para los demás (p. 57).

La vida, «esencialmente dramática, llena de sorpresas dolorosas» (*No sé,* p. 178), arroja, indefectiblemente, el desesperanzador balance de la derrota. El «vivir es ir perdiendo» con que Pedro resume su particular combate con la existencia (*La sombra,* p. 113) es el compendio de toda la narrativa existencial de posguerra.

En todas las novelas del grupo, de una u otra forma, el fracaso último se impone como conclusión de las experiencias anteriores. El de un Pedro (*Buhardilla*) que no ha alcanzado la gloria artística a que en su juventud se creía destinado. O el de un Cossío cuya conciencia se desintegra progresivamente y que ha resultado vencido en los terrenos del arte, del amor y de la metafísica: «Lo único mío que me quedaba era la evidencia de un fracaso total, que la gota de mercurio hacía vigente día tras día, minuto a minuto en los 3.600 latidos de cada hora» (*La gota,* p. 97).

El caso del personaje de Delibes es, si cabe, más singular: un individuo que desde su infancia (huérfana de afecto familiar y os-

curecida por la sombra de su pesimista educador y por la muerte de su único amigo) se sume en la soledad voluntaria, ve alterada esta por su enamoramiento, suceso que transformará si no sus ideas sí su comportamiento radicalmente aislacionista. El equilibrio al que aspirará Pedro desde entonces coincide con el recomendado por un personaje de la novela:

> —Alimentados de pesimismo no vivimos la vida, la sufrimos. Todo lo malo de la vida se agiganta para el pesimista y, además, lo bueno lo hace malo, precisamente porque de todo escoge su fachada negativa. Y aquí está el error; la contradicción con Dios; la contradicción con nosotros mismos. Cuando la vida amarga, hay que suavizarla con la representación de un Gólgota, y cuando es dulce, mitigar sus dulzuras pensando que otros sufren por lo que nosotros no sufrimos. Siempre tendiendo al equilibrio, que es el camino de la verdad (*La sombra,* p. 253).

Cuando Pedro parece centrado ya en ese reparador equilibrio, el accidente en que pierden la vida su mujer y el hijo que iba a nacer derrumba sus esperanzas de felicidad, conduciéndolo (en una vuelta al pasado habitual en la novela existencial española) a la Ávila de su lóbrega infancia, a la tumba donde reposan los restos de Alfredo, su amigo de entonces. La solución final, de inequívoco carácter cristiano, no implica necesariamente una reconciliación del personaje con ese mundo de los hombres con el que nunca se ha sentido identificado. Cabe deducir, sí, que la fe religiosa que a lo largo de su existencia ha sostenido a Pedro resistirá el embate de la adversidad, pero nada permite suponer que aquel vaya a arraigar definitivamente en el medio humano: el pesimismo apriorístico de que se parte queda reforzado, pues, con la conclusión de la obra [10].

Cuando estas narraciones no finalizan con la muerte de sus protagonistas —como sucede en *Cuando voy a morir, Con la muerte,*

[10] «No hay ninguna indicación de que el personaje esté en disposición de volver, cual nuevo Job, a empezar la vida, tras de haberlo perdido todo» (G. Roberts, *Temas existenciales,* cit., p. 235).

Lázaro, Las últimas horas (Aguado y Carmen)— la solución conduce a situaciones frustrantes (*Buhardilla, No sé*), a la locura y muerte posterior (*La gota*) y, solo en algunos casos, a una ambigüedad abierta a un futuro indeciso —*La sombra, Sin camino, Lola, Hospital general, Segunda agonía, Las últimas horas* (Manolo)—. En todos los relatos, el pesimismo extiende su influencia hasta el momento último, intuyéndose sus efectos incluso más allá del punto en que aquellos se detienen. ¿Qué vida, por ejemplo, espera a un Luis que, tras su salida del hospital, se reincorpora a un mundo que detesta? El sufrimiento será la clave de las futuras relaciones con su mujer: «Sé que me aborrece, pero no tiene más remedio que soportarme. Yo he de sacrificar mi amor para hacerla sufrir. Así sufro yo también, pero es mi destino» (*Cama 36,* p. 306).

No son las grandes aspiraciones de felicidad las que determinan el discurrir vital de nuestros personajes, coincidentes en su recelo hacia ese hipotético estado que a ellos tan lejano se les aparece: Ramón confiesa ignorar en qué consiste aquella (*Segunda agonía,* p. 328), Cossío la define como «una de las tantas ilusiones de la vida» (*La gota,* p. 34), Juan declara su renuncia a conseguirla (*Lola,* p. 424) y, en fin, Alexis inicia su relato declarando, con bien expresiva contundencia: «Nunca he sido un hombre feliz. Ni siquiera he llegado a saber concretamente en qué consiste la felicidad» (*Cuando voy a morir,* p. 7).

Julio cifra la dicha en un equilibrio en cierto modo similar al preconizado por el protagonista de *La sombra.* Pero su deseo difícilmente se aviene con su temperamento:

> Quizá la felicidad, si existe, no es más que un problema de ubicación. Cada ser debería ocupar en la tierra un espacio concreto, adecuado y personal. Colocado uno en este punto, la visión del mundo y de las cosas sería más lúcida y sosegadora. Es cuando el hombre se disloca cuando surge el naufragio. Es preciso encontrar, pues, ese punto adecuado desde el cual los contratiempos y las desdichas nos dejan inmunes y serenos (*Con la muerte,* pp. 71-72).

La filosofía de don Mateo, el maestro único del personaje de Delibes, se basa en la carencia de ambiciones, materiales o existenciales: «—El no ser desgraciado es ya lograr bastante felicidad en este mundo» (*La sombra*, p. 61). Tan austera idea encuentra terreno abonado en la sensibilidad de su discípulo: «Era un remedio negativo, de renunciación, pero, con certeza, el adecuado a mi calidad humana, desprovista de reservas y de capacidad de sacrificio» (pp. 67-68).

La propia situación de infelicidad que padecen estos personajes los impulsa a reclamar poco de la existencia: «La vida es así», reconocerá Rogelio, «y no tengo por qué quejarme ni aspirar a otra cosa» (*No sé*, p. 163). La dicha, cuando asoma en la novela existencial de posguerra, se basa en un estado de placidez y falta de grandes aspiraciones, como sucede en *Hospital general:* para la madre de Carlos, contemplar desde su hogar el penal en que su marido cumple condena; para Reider, la vejez junto a su esposa, desengañada ya de sus quimeras juveniles; para Enrique, su matrimonio con Margarita; para Inge, su silencioso y no correspondido amor por Carlos...

Desear y poseer poco vienen a constituirse en las claves de una felicidad desconocida por unos personajes que, en muchos casos, no dudan en precipitarse más allá de la vida, esperando encontrar fuera de ella lo que dentro no les ha sido proporcionado. Si Cossío (*La gota*) aboca su existencia al suicidio, como lo hace Alexis (*Cuando voy a morir*) y, tal vez, también Julio (*Con la muerte*), Lázaro propone (de nuevo el anhelo de un equilibrio basado en la renuncia) el rechazo de una esperanza que aleja al hombre de la verdadera realidad:

> Todos seríamos felices si no tuviéramos ni miedo ni esperanza. Son los tirones del pasado y del futuro los que nos desgarran. Imaginamos peligros y, para salvarnos, mentimos esperanzas que nos levantan. Las esperanzas absurdas envenenan nuestra vida. Solo cuando renunciamos a ellas encontramos nuestra dura y sabrosa realidad. Pero tenemos miedo, miedo de todo, del vacío, del futuro,

> de lo que no existe. Sí, tememos lo que aún no es, tememos la misma nada. Y esta es nuestra angustia. ¿Cómo no comprender entonces que la salvación está en precipitarse deliberadamente en el abismo, con los ojos bien abiertos, lúcidos, sin esperanza? (*Lázaro*, pp. 15-16).

Ese *arrojarse a lo desconocido* para encontrarse con una realidad superior preside como idea germinal la concepción de la novela de Celaya. Reza así el principio, de resonancia casi bíblica, de la surrealista aventura de Lázaro:

> En el fondo de la desesperación reina la calma. Al llegar al límite, todo lo que nos preocupa se vuelve insignificante: el que no espera, no teme; el que se abandona, no sufre. Cuando creíamos llegar a nuestro completo aniquilamiento encontramos así, por sorpresa, una nueva fuerza: nuestra verdadera e indómita razón de ser (p. 11).

La autenticidad del ser humano no podrá buscarse en la rutina (tan vivamente repudiada por el protagonista), sino en una *situación límite* donde el yo encuentre su definitivo asiento: «Quería mantenerse duro y lúcido frente a la nada. Si se ilusionaba, lo perdería todo. Solo en el fondo de la absoluta desesperación se hallaba la roca firme en que debía apoyarse» (*ibíd.*, p. 33).

Así como la desconfianza en la felicidad no implica, en la novela existencial española, el rechazo radical de su existencia, el pesimismo no supone tampoco la renuncia a una esperanza vagamente presentida y aún más vagamente concretada. Rogelio, por ejemplo, aun teniendo la certidumbre de que en la vida no le aguardan sino sinsabores y amarguras, se siente «condenado a seguir esperando» (*No sé*, p. 135). Incluso en las más angustiosas circunstancias, el ser humano dejará un portillo abierto a la luz del futuro, como hará Luis en el transcurso de su penosa enfermedad: «Me aferro a una esperanza que parece falsa en medio de mi caos. Como algo casi imposible, todavía confío en la vida. Espero tiempos» (*Cama 36*, p. 170).

Al igual que en las vidas de estos personajes se mezclan (aunque en proporciones notoriamente desiguales) alegrías y tristezas, esperanza y dolor se acompañan mutuamente. Como haciendo válida la propuesta de equilibrio armónico antes aludida, al nacimiento del hijo del profesor Reider sucede en *Hospital general* la muerte del de Enrique y Margarita. La felicidad (o el estado más próximo a ella) solo se alcanza en los detalles cotidianos:

> No es lo malo que el hombre pretenda ser feliz; eso puede conseguirse con relativa facilidad: lo malo es que pretenda ser más feliz que los demás. [...] No hay que renunciar nunca a la esperanza (p. 189).

Esperanza, ¿hacia qué punto enfocada? Ninguna respuesta concreta aportará la novela existencial española. Generalización de ilusiones abstractas, esperanzas tan indefinidas como la de Pedro: «Seguía esperando. ¿Qué? No lo sé. Algo indefinible, inconsistente. Pero seguía esperando...» (*La sombra,* p. 159). Es el mero hecho de continuar viviendo, casi instintivamente, el que puede sustentar esa indefinida fe en el futuro:

> Manolo sabía que volvía hacia Madrid, que tornaba a su vida callejera, pero en ello había ahora una mezcla de dolor y de esperanza. [...] La muerte estaba incesante sobre la tierra. Pero también la vida. La vida de millones de hombres; la suya propia. Y al pensar esto, Manolo sintió que sus pasos eran más seguros y fuertes. «Hay que vivir —algo decía en sus adentros—; ser como eres tú en este instante.» Y Manolo apretó el paso (*Las últimas horas,* pp. 297-298).

El romanticismo de *Buhardilla* fue señalado en su momento como una novedad en un panorama narrativo dominado por los acres tonos tremendistas [11]. Ese poso romántico es, en las obras aquí consideradas, el contrapunto de la desesperanza (*Hospital general* sería

[11] Cf. R. Vázquez Zamora, «Un año de literatura en España. La novela», en VV. AA., *Almanaque de literatura, 1951* (Madrid, Escelicer, 1950), p. 26.

el paradigma de esta idea) y la abstracción vital de una inconcreta esperanza que no llega a tomar forma en ninguna aspiración determinada. El personaje-autor Castillo-Puche, por ejemplo, mantendrá para Julio ese aire de indefinición al escribir de él: «Era no sé si un romántico tardío o un nuevo romántico que vivió su vida con independencia, aburrimiento y frenesí y, al mismo tiempo, con profundidad» (*Con la muerte,* p. 311).

Entre el pesimismo radical y la inconcreción de la esperanza se desenvuelven las complejas existencias de unos personajes que, sometidos por la realidad de la vida al primero, no por ello ocultan la segunda como parte integrante de su ser. Más realistas que soñadores, los protagonistas de la narrativa existencial española no alcanzarán, sin embargo, ese estado de felicidad que, en el tiempo que ocupan sus respectivos relatos, ni siquiera es posible vislumbrar.

4. FRACASO Y DESCONFIANZA EN EL AMOR

La historia del protagonista de estas obras arrastra frecuentemente un episodio amoroso fracasado que marca de manera decisiva el desarrollo de su vida. Tal es el caso de los personajes de *Sin camino, Con la muerte, La gota, Segunda agonía, Cuando voy a morir, Buhardilla,* incluso *No sé...* O el de Lázaro en su matrimonio: «No les unía el amor, sino algo mucho más insignificante y a la vez más poderoso, que tanto cabría llamar cansancio como rutina, vicio, egoísmo o piedad» (*Lázaro,* p. 158).

El vacío que el personaje de Celaya percibe entre él y su esposa se asemeja a la imposible trascendencia en el amor buscada por Ramón:

> Amar en cualquier grado de temperatura o de sentimiento es meterse en el pozo de los desconocimientos, bucear en él, sofocarse, medio ahogarse, salir al fin y no tener más presa que la ignorancia (*Segunda agonía,* p. 192).

Del mismo modo que para Lázaro el amor (y, de forma más concreta, el acto físico) supone la anulación consentida del yo, para Rogelio la sustancia de aquel «es su crueldad y su afán de aniquilamiento» (*No sé,* p. 83): el amor «lleva siempre la muerte del individuo en su entraña» (p. 85).

Para el farero de la segunda novela de Núñez Alonso no existe en tal sentimiento la pureza absoluta, desde el momento en que lo asocia con la *segunda agonía* de todo ser humano:

> Las raíces del amor están extirpadas para mí [...]. Y sus raíces, las raíces amatorias de Patricia Thompson han sido esterilizadas con las inyecciones de sustancia pública. No, no es el amor lo que nos cita en la soledad. Es nuestra segunda agonía (*Segunda agonía,* páginas 225-226).

Incluso en una relación teóricamente satisfactoria, como la de Carmen y Carlos en *Las últimas horas,* la vertiente dramática del amor se hace presente, confundida con la dicha fugaz: «Eran felices de una manera casi angustiosa, y las horas de la noche que pasaban juntos eran dulces o amargas, y muchas veces ambas cosas a la vez» (p. 186).

En muchas ocasiones, la pasión amorosa mina no ya la individualidad del personaje, sino su propia estabilidad psicológica. Aquel, así, se dirige a un abismo intuido, pero que se siente incapaz de rechazar. El caso más notable, por supuesto, sería el de Alexis, destruido por el proceso iniciado con su enamoramiento de Clara. El primitivismo casi irracional del protagonista de *Cuando voy a morir* le había permitido, hasta entonces, evadir el encuentro con el amor, a lo que contribuía en gran medida su pertinaz aislamiento:

> Yo miraba el amor desde un punto de vista objetivo, médico, y rechazaba con ironía toda la faramalla sentimental y novelesca con que se ha adornado una función para mí puramente fisiológica y sin más ringorrango que el instinto al servicio de la conservación de la especie (p. 99).

El sentimiento posesivo de Alexis no puede concebir amar sin ser amado. La no correspondencia por parte de Clara convierte su vida (a partir de un determinado momento, consagrada por entero a su pasión) en un ejercicio de autodestrucción, consumada a través de un lento suicidio:

> Tal vez el amor sea para todo el mundo en general un sentimiento delicado, bello; para mí, no. Es imposible llegar a la conclusión de que los libros mientan venturas amorosas de una manera sistemática, de que las confidencias de los amigos hayan sido siempre fraudulentas y, por lo tanto, debo aceptar que existe ese gozo de amar que nunca he conocido. Yo he llevado el amor atormentadoramente, como un cáustico cilicio de fuego y de amargura (p. 144).

Pero aunque, como en el caso de Carlos y María de los Ángeles, las relaciones amorosas lleguen a convertirse en «un puro martirio» (*Hospital general,* p. 282), el personaje de la novela existencial española contemplará aquellas como la única salida posible para el enclaustramiento de su yo. El propio Alexis verá en Clara «la posibilidad de una existencia feliz» (*Cuando voy a morir,* p. 12), del mismo modo que para Julio es Elvira una aislada luz discernible en la oscuridad de su existir: «Era mi único asidero con la vida. La necesito. No sé vivir sin ella» (*Con la muerte,* p. 251).

El seminarista Enrique, por su parte, va dejando cada vez más clara, ante sí mismo y ante el lector que sigue sus pasos, su carencia de vocación religiosa y su deseo de realización humana fuera del marco de la consagración exclusiva a la Iglesia:

> Tanto sentir —recapacitaba—, tanta ternura como tengo oprimida dentro del pecho y nadie la conoce, nadie me ha regalado nunca ni una sonrisa. [...] Aun llevando sotana, yo puedo despertar simpatías. *Cura* y todo, puedo llegar a ganarme un amor fuerte y hondo (*Sin camino,* p. 143).

En diferente plano, el amor es la única esperanza para una actriz de éxito (pero existencialmente insatisfecha) como Patricia, en

cuya declaración a Ramón reaparece ese sentido *redentor* tan característico de nuestra novela existencial en su tratamiento del tema:

> —Te necesito porque tengo que darle un sentido a mi vida, Ram. Tengo que salvarte a ti, que es el único modo de que yo me salve, Ram. Porque mi vida, la mía íntima, no tiene sentido (*Segunda agonía,* p. 362).

Ambos, Patricia y Ramón, afrontarán juntos el futuro inmediato, con la esperanza de que un mutuo amor (reconocidamente basado en la necesidad) salve sus respectivas existencias del vacío en que discurren. Si, por citar dos de los primeros ejemplos cronológicos, el amor desempeñaba en *La sombra* el papel de redentor del pesimismo (triunfante en último lugar) de Pedro, y en *Buhardilla* asumía una identificación negativa con el mundo exterior, en *Segunda agonía* (eslabón último de la cadena narrativa existencial) la solución queda abierta a un futuro tal vez prometedor. El negativismo de las novelas anteriores remite para dar paso, en la de Núñez Alonso, a una cierta apertura vitalista, encarrilada por la senda de la relación amorosa.

Ninguna de las novelas existenciales aquí analizadas margina el tema amoroso, convertido a veces en episodio central de la vida del protagonista, como sucede en los relatos de García Luengo y Fernández de la Reguera. Ya sea como parte integrante del pasado (*Sin camino, La gota*) o como elemento del presente (*Buhardilla, Con la muerte, Segunda agonía,* parcialmente *Las últimas horas* y *Lázaro*), es un componente fundamental de estas obras.

El difuminado color de la novela de Pombo Angulo mantiene la relación de Inge y Carlos entre unas brumas románticas que apenas dejan entrever el callado amor de la primera por el segundo. Igualmente indefinidos aparecen los vínculos afectivos que atan las vidas de los demás personajes de *Hospital general,* donde el amor es una inquieta sombra casi idealizada más que un hecho concreto.

La narrativa existencial española, en cualquier caso, no acostumbra a moverse en el terreno de la abstracción conceptual cuan-

do de analizar el impulso erótico-amoroso se trata. La domina, en general, una cierta delectación en los detalles concretos, aunque no falten ejemplos de sobreseimiento (la cópula de *Lázaro*). La manifestación más curiosa de esta segunda tendencia a la elisión podría representarla el protagonista de *La sombra,* obsesionado con los antebrazos de su amada. La recatada atención de Pedro hacia ese punto de la anatomía femenina contrasta con la menos pudorosa observación de Alexis:

> No miraba su brazo, sino que casi arrastraba los ojos sobre la piel. El codo redondo, tan dulcemente arropado de carne. La manga de su blusa era corta y amplia. Al fondo, la axila, sedosa de rizos negros. Tierna como un nido. El nacimiento del seno, el color rosado de la enagua (*Cuando voy a morir,* p. 134).

No puede sorprender que la novela existencial, enmarcada en una etapa narrativa desarrollada bajo el imperio del tremendismo, se haga eco en diferentes momentos del tono bronco que distingue a este. De la primera experiencia sexual, Alexis saca la conclusión de que hubiera sido preferible no padecerla, por lo «abominable, fugaz y puramente mecánica» de la misma (p. 93). Y de la siguiente, fruto del acoso que sobre él ejerce la hija del dueño de la tienda en que el muchacho presta sus servicios, la impresión es aún más desagradable. La descripción de Cris incorpora los rasgos de animalización que tan insistentemente se prodigan en las escenas tremendistas de este grupo de obras:

> Parecía una de esas grandes gatas pegajosas y runruneantes. Me acosaba. Ya he dicho que Cris era una muchacha de belleza exuberante, y allí, en la tienda, encendida por el trabajo, tremante como un animal en celo, hubiera parecido apetecible al más exigente. Y, sin embargo, a mí sólo me producía una invencible sensación de repugnancia (p. 88).

El mismo tono de dureza descriptiva se mantendrá una vez consumado el instintivo acto:

> Sentí una repugnancia invencible, semejante a la del burdel. Derrotado por el ciego imperativo de la carne, lo mismo que un animal salvaje. El cuarto se volvió oscuro, bronco como una madriguera. Ella, rojos los labios, blancos los dientes, me llamó con un quejido. Como una pantera (p. 94).

El sexo, y no una relación verdaderamente profunda, es lo que une a Martín y María en *Cama 36.* Ella hace hincapié en el carácter brutalmente instintivo de su pasión:

> Lo de Martín es una sensación de salvajismo que me impulsa a todas las violencias. Lo persigo como una zorra, ansiosa de él. Lo busco apasionada y me entrego con ferocidad. Sufriendo siempre. Venciendo el dolor con la locura. Disipándome en una perdición sin fin (p. 211).

Como María y Martín, los padres de la Carmen de *Las últimas horas* parecen encontrar en sus cuerpos lo que sus personas no pueden comunicar en ninguna otra circunstancia. Forzados a una boda sin amor, el único contacto habitual entre ellos tiene lugar en la oscuridad de una habitación:

> Era una hostilidad lo de ambos que solo tenía solución en las caricias más ardientes, como si la carnalidad, manifestándose ciegamente, intentase borrar lo que en ellos existía de irremediablemente distinto (p. 27).

Una idea similar, el hundimiento en un acto finito que carece de otra trascendencia que no sea la aportada inmediatamente por su realización, es la expresada en la novela de Celaya, donde el tratamiento del tema ocupa una parte considerable del espacio narrativo:

> Siempre ocurría así. Sin que mediaran disculpas ni explicaciones, sin una palabra, sus ojos se encontraban, sus labios se tocaban, y todo acababa en la vergüenza de la intimidad carnal y en un placer que resultaba doblemente extenuante y aniquilador por la distancia

> a que estaban el uno del otro. Porque aquella llamada era más honda que sus pequeños yos y desavenencias. Les arrastraba, como arrastra a todos en el secreto de las alcobas, a ese acto monstruoso como un salto en el abismo, como una concesión a la locura (*Lázaro*, pp. 160-161).

El acto físico no es únicamente el eje estructural de *Lázaro* (sin duda, hay un *antes* y un *después* de él), sino el desencadenante del proceso de desintegración (la muerte) del protagonista. Este, tras el desahogo instintivo, comenzará a sentir la *náusea* que marca el punto de inflexión de su declive corporal:

> El contacto de su mujer le produjo una náusea de asco. Se volvió de lado y su cuerpo fue de nuevo suyo y solo suyo. Pero era un cuerpo muerto. Con sus células sexuales le habían sorbido la energía inmortal que le mantenía despierto y activo. Un profundo y lento sopor le iba ganando. El héroe había sido vencido. Marta, a su lado, con los ojos cerrados, sonreía estática (pp. 124-125).

En el primer capítulo de *Sin camino*, que registra la llegada del malogrado Hermano Gabriel, este se siente asaltado por pensamientos mundanos que preludian las turbaciones de Enrique:

> Algo se movía también en su alma, con temblores de ola voluptuosa. ¿Sería el recuerdo de aquellas muchachas que había visto en el coche, con aquellos vestidos blancos, casi transparentes, y aquel olor insólito y aquellas risas...? (p. 13).

La inquietante presencia de las jóvenes del pueblo ronda por la novela de Castillo-Puche como otro elemento erótico subterráneo que contrasta con el apagamiento vital de los seminaristas, hombres que «estaban allí, pensaban ellas, pero acaso podían no estar si hubieran encontrado una mujer a tiempo» (p. 112).

De ahí la prevención de Enrique ante un mundo exterior sobre cuya maldad intrínseca se le ha advertido reiteradamente. Sus experiencias eróticas, de hecho, cual si un castigo divino las persiguiera, se han saldado en frustración (o, desde otro punto de vista, en

providencial huida del peligro femenino). Enrique, en fin, ha ido incubando un sentimiento de franco recelo hacia la mujer, cuyo contacto ha esquivado, hecho este en el que quizá se encuentre la explicación de su fracasada relación con Isabel y, posteriormente, de su timidez ante Inés. El ánimo del seminarista —intérprete a lo pagano del *Cantar de los Cantares* (p. 82)— se ve progresivamente turbado por la abierta discordancia entre su yo y el sometimiento a preceptos con los que su rebeldía innata no casa: «Lo mejor de todo es no indagar. Que dice la Iglesia que quiso decir la Iglesia, pues la Iglesia» (p. 85).

Como Enrique, Julio adopta ante la primera experiencia erótica una actitud igualmente retraída:

> Haciéndose la tímida, me cogió la mano y me la colocó muy temblorosa dentro del vestido, en el surco de los senos, con el pretexto de que viera lo asustada que estaba. Esto era para mí, aunque ella no se lo figurara, el compendio de todos los regalos, algo que el solo soñarlo había hecho desfallecer mis sentidos muchas noches. Pero, inexplicablemente, en aquel momento me mantuve distante, frío, fugitivo (*Con la muerte,* p. 199).

El aspecto más interesante que la novela existencial española ofrece en su consideración de las relaciones amorosas es el rechazo voluntario que varios de sus protagonistas manifiestan ante ellas. Pensemos, por ejemplo, en Sebastián (*No sé*) o, más claramente, en Cossío, quien, tras la partida de su amada Sonia hacia Europa, no se digna responder a las numerosas cartas enviadas por ella. Cuando advierte la necesidad de amar y ser amado, ya es demasiado tarde:

> Hice de su recuerdo un sueño. Y en el sueño la fui idealizando y superando. Llegó un momento que me quedé inválido para incorporar el sueño a la vida, para hacerlo real, viviente, a la vez que el buen sentido exigía la confrontación material de la quimera. [...] En realidad, tenía miedo; porque la Sonia de mi sueño seguía viviendo en mí y la otra, la auténtica, sospechaba había muerto en las mutaciones impuestas por la vida (*La gota,* pp. 109-110).

El seminarista de *Sin camino* nunca se atrevió a confesar a Isabel su amor, reservando para su interior un sentimiento que está en la base de sus preocupaciones del presente narrativo:

> Yo creo que me vine por miedo, por miedo a que ella me despreciara; no estaba seguro de que me dijera que sí. Ni yo mismo estaba seguro de atreverme a pedirla, aunque hubiera estado a su lado muchos años (p. 63).

Sin embargo, hay algo más que un problema de timidez enfermiza en el comportamiento de Enrique. Un espíritu sensitivo y soñador como el suyo difícilmente admitiría la adherencia a la realidad cotidiana que el compromiso del amor implicaría. Como para Cossío, el amor es para el personaje de Castillo-Puche un absoluto inabarcable: «—Yo me aparté de ella porque la quería demasiado y no me atrevía a creer que el amor fuera una realidad. Quería vivir de ella, pero soñando, soñando...» (p. 167).

Su actitud idealista es coincidente con la de un Julio que, tras cinco años de tenaz persecución de unas relaciones que, finalmente, su amada acepta —en ella, una vez más, el personaje contempla una posibilidad de salvación (*Con la muerte,* p. 282)—, termina perdiendo todo interés por las mismas. *A posteriori,* su explicación es similar a la de Enrique: «Yo creo que todo había sido elaboración imaginativa, ganas de sentir, porque sí, un amor sublime» (página 281). Y, por no abandonar el terreno de esta idealización amorosa tan frecuente en nuestra narrativa existencial, recuérdense los ya comentados casos de Juan en *Lola* y de Carlos en *Las últimas horas,* personajes ambos reacios al compromiso amoroso, en aras de su desprecio por la realidad.

Más concretos parecen ser los motivos aducidos por Ramón ante sí mismo para rechazar las más que obvias aproximaciones de Patricia. Enfangado en su pesimismo aislacionista, el farero no ve en la *segunda agonía* de su vida posibilidad de redención:

—No mezcles tu vida a la mía. No intentes compartir mi segunda agonía: que es eso mi vida, muerte sin remisión, lenta, extendida, inacabablemente extendida en una segunda agonía (*Segunda agonía,* p. 311).

Ramón aceptará a lo último aquella esperanza de salvación (doble, puesto que la suya es también la de Patricia). Alexis, por el contrario, destrozará con la pasión amorosa su existencia, y ello después de haber rechazado el afecto que le brindaba una compañera de estudios, Luisa, enamorada de él: la rebeldía del protagonista le impedirá aceptar el *amor burgués* que ella le ofrece. La importancia de tal episodio queda reforzada, temática y estructuralmente, por el hecho de que cierre la primera parte de la obra: la despedida de la mujer que lo ama seccionará la existencia de Alexis en dos partes netamente definidas. En esta disposición formal bimembre, *Cuando voy a morir* coincide con la narración de Pombo Angulo, la primera mitad de la cual concluye con una despedida de muy similares características: la de Carlos e Inge. El futuro sellará definitivamente la imposibilidad de una relación mantenida siempre entre sombras de indefinición:

Inge no estaba en su amor, pero estaba en su vida. El amor se había ido, y quizá no llegó nunca. Quizá tuvo siempre demasiado miedo para permitir la llegada del verdadero amor (*Hospital general,* p. 333).

Es el romántico adiós (corroborado por el de una María de los Ángeles que, también ella, renunció al amor que Carlos le ofrecía) a una posible felicidad. La propia vida cierra los caminos de apertura existencial a fórmulas *positivas,* marginadas por los mismos personajes, en no pocas ocasiones, en favor de la propia individualidad (y el amor es una amenaza para esta) o de un idealista repudio del mundo exterior. El miedo a la vida, el temor al fracaso, el recuerdo de experiencias negativas anteriores van tejiendo en torno a ellos una inextricable red que aprisionará sus respectivos *yos.* La reflexión sobre los grandes temas existenciales, es obvio, se va a ver fuertemente condicionada por tales factores.

5. DIOS, EL DOLOR Y LA MUERTE

La fe religiosa o la carencia de ella tienen relevancia en la novela existencial española en tanto en cuanto determinan, en buena medida, el comportamiento de los personajes ante una vida percibida como proceso angustioso. De sentirse o no en conflicto con Dios, de ajustar o no la existencia a unos principios morales prefijados depende la reacción de aquellos ante las circunstancias que se les presentan.

A grandes rasgos, el abanico de creencias religiosas de nuestros protagonistas comprende tres posturas básicas en su relación con Dios: la fe indiscutida, la búsqueda en el vacío y el agnosticismo, tácito o declarado.

De la creencia religiosa parten los personajes de *La sombra, Sin camino* y, en *Lola,* Juan. El primero, ya a los doce años, «creía en Dios por encima de todas las cosas y esperaba confiado en su bondad y misericordia infinitas» (pp. 87-88). Su pesimismo existencial es independiente de su convicción religiosa, pero no la contradice [12], al basarse esta en una valoración suprema de la vida ultraterrenal, idea a partir de la cual no resulta difícil acceder al medievalizante *valle de lágrimas* de que viene a hablar un personaje de la novela: «—Desde luego, este mundo no se ha hecho para gozar. En eso tiene usted razón. El goce es vida de otro mundo que hay que merecer sufriendo en este» (p. 252).

Sería un ejercicio interesante lucubrar sobre el cariz que hubieran podido tomar las relaciones entre Pedro y Jane si el narrador

[12] No parece sostenible la afirmación de E. Pauk en el sentido de que la de Delibes, «lejos de ser una novela pesimista [...], es una novela que defiende los derechos de la vida» (*Miguel Delibes,* cit., p. 33). La fe religiosa del protagonista se afianza precisamente a costa, en buena medida, del pesimismo con que encara la vida terrenal, pesimismo que lo conduce a la valoración máxima de la ultraterrenal: Pedro necesita la religión para disponer de un asidero que en el orbe humano no se le proporciona.

no se hubiese preocupado de hacer de ella una norteamericana de origen irlandés y, por esto último, de religión católica. El dato, por supuesto, es básico, y sin él no se explicaría el enamoramiento del personaje central (y, en consecuencia, toda la segunda mitad de la obra), pero lo más significativo es que su introducción no la efectúa Pedro, sino la propia Jane, probablemente obedeciendo al deseo del autor de no recargar de prejuicios la ya suficientemente compleja psicología del protagonista. En consecuencia, es ella la *obligada* a plantear el tema de las creencias religiosas, y lo hace fuera del marco de una conversación *natural* (p. 189), hecho que ratifica, ante el juicio del lector, el carácter apriorístico del desarrollo de este motivo. Se diría que, desde el mismo momento en que Jane confiesa su catolicismo, queda establecida la primera afinidad entre ella y el marino, afinidad acrecentada a los ojos de este (y ello explícitamente) por la condición minoritaria de esa creencia en Norteamérica. Cuando Jane se manifiesta sobre temas morales queda claramente fijada su sujeción a unos principios que, naturalmente, son los mismos que informan la vida de Pedro:

> —¿No le parece molesto sujetar toda una vida a unos principios previos, por muy amplios que sean?
>
> —A veces es necesario.
>
> Jane se corrigió:
>
> —Religiosos y morales, de acuerdo (p. 193).

Esos presupuestos religiosos los ha tenido presentes Pedro, de forma continuada, a lo largo de su existencia (en los momentos más duros de esta, rechazará el suicidio por ir contra la Ley de Dios), hasta el punto de pensar en una sincera vocación sacerdotal, idea apoyada en su deseo de desligarse del mundo terrenal. Incluso cuando, con la muerte de Jane y de su hijo aún no nacido, la desgracia se abate sobre él, hundiendo la única balsa de felicidad que había vislumbrado en su vida, la fe de Pedro se mantendrá inconmovible: «Por encima aún me quedaba Dios» es la frase que pone fin a *La sombra*.

También el seminarista de *Sin camino* parte, como es natural, de la fe, nunca cuestionada si no es en algunas de sus manifestaciones externas: la doblez de algún jesuita, lo casi esperpéntico de cierta conmemoración, el ambiente un tanto opresor del seminario... Pero las críticas de Enrique, muy duras en algún momento, implican una propuesta de regeneración: la búsqueda de la autenticidad religiosa, el encuentro con una creencia interiormente asumida y despojada de dudosas adherencias.

Uno de los temas más debatidos en esta novela de Castillo-Puche (y hay que suponer que uno de los menos gratos para la censura de la época) es el de la implicación de la Iglesia en las estructuras políticas. Uno de los seminaristas se distingue, en este punto, por la apertura de sus ideas, según las cuales (y recuérdese que la acción de *Sin camino* se localiza en la más inmediata posguerra) «el catolicismo oficial es un peligro si por dentro no se opera el cambio vital que necesitamos» (p. 207). Afirmaciones como esta, o la de que los gobernantes de entonces estaban «poniendo a la Iglesia por tapadera de todo, en una actitud ridícula» (*ibíd.*) parecen explicar por sí solas las trabas que impidieron la temprana publicación de *Sin camino*.

Pero, en cualquier caso, el punto de mira del autor, en el plano religioso, se dirige siempre a los aspectos externos, nunca al contenido profundo de la fe: en *Sin camino,* ha escrito Castillo-Puche, «hay un testimonio crítico de nuestro catolicismo, un catolicismo necesitado también de reforma, de aire nuevo, de espíritu nuevo» [13].

[13] «La novela», cit., p. 247. Todavía hoy se sigue debatiendo la filiación religiosa de las novelas de Castillo-Puche, a quien R. Jiménez Madrid ha llegado a calificar como escritor «confesional, católico, que lleva muy dentro una línea de cruzada de un determinado pensamiento» (*Novelistas murcianos actuales,* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, p. 113). Una vez más, es la interpretación de G. Sobejano la que se ajusta mejor a la realidad: las obras de dicho autor, señala el crítico, «pueden calificarse, si acaso, de *religiosas,* pero no de *católicas.* En propiedad, sería más justo calificarlas de *existenciales,* siempre que se precise que el sentimiento existencial presente en todas estas novelas arranca de una actitud moral (exploración del modo de conducta más auténtico) y no de posiciones intelectuales o filosóficas» (*Novela española,* cit., p. 268).

De hecho, la solución de los problemas del seminarista no supondrá, en modo alguno, el rechazo de la religión. Muy al contrario, Enrique, persistiendo en su propósito de autenticidad, se dirigirá al encuentro de un Dios quizá diferente del aprendido, un Dios humano y comprensivo:

> Él se iba detrás del Dios de los caminos, de los que quieren a Dios sin analizarlo, de los que lo quieren y lo sienten en su carne sin haberlo estudiado en los libros de teología, de los que, sin tener hábitos ascéticos, lo siguen por los campos y las ciudades heroicamente, sin saberlo apenas. Se iba detrás de un Dios mucho más difícil y exigente (p. 261).

Se trata de un final abierto a la esperanza que supone la recuperación de una vida, la de Enrique, de otro modo condenada a hundirse en el mar de una vocación religiosa ficticia. El recuerdo del seminario que deja a sus espaldas no parece destinado a ejercer una influencia excesivamente negativa en sus convicciones religiosas.

El caso más curioso, dentro del grupo de los personajes de fe indiscutida, es el de Juan, quien en su conversación con su amigo escritor muestra un perfecto conocimiento de la Biblia, amén de una firmeza de creencias aparentemente discordante con sus relaciones extramaritales. No solo cita al profeta Oseas (*Lola,* p. 437), lo que, evidentemente, no está al alcance del superficial conocedor de las Sagradas Escrituras, sino que afirma con entusiasmo:

> —La Biblia es el libro más apasionado, más rebelde y más verdadero que se haya escrito. Y Cristo es el caudillo de la verdad en la lucha contra la hipócrita, retórica y utilitaria realidad (p. 438).

Tan exaltado remate para una novela presidida, desde el principio hasta el final, por un nada púdico retrato de la inmoralidad humana puede ser interpretado, ciertamente, como un mero enmascaramiento con miras a la censura [14]. Pero también como una lógi-

[14] Cf., para esta interpretación, J. L. Alborg, *Hora actual de la novela española* (Madrid, Taurus, 1962), II, p. 290.

ca *moralización* del idealismo esgrimido por Juan en tantas ocasiones para su lucha frente a la realidad contra la que, según la particular visión del personaje, combatió Cristo. Una realidad tan social (e incluso política) como (y sobre todo) existencial; toda realidad, en fin, que constriña las aspiraciones de realización del individuo. Las palabras de Juan, en este sentido, pueden justificarse intratextualmente, como puntilla epilogal de un personaje ambiguo: convencional y rebelde, realista y soñador, ortodoxo y heterodoxo a la vez.

Detengámonos ante el enigmático espejo oscuro que nos remite a una cita de la Epístola de San Pablo a los Corintios: «Ahora vemos por un espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara» [15]. La explicación aducida por Juan presenta también un carácter de paráfrasis religiosa: «—Así era ella [Lola]: el espejo oscuro. Pero detrás, oscuramente, estaba también Dios. Porque Dios está siempre tras todas las cosas oscuras, tras todas las cosas irreales» (p. 438).

De nuevo el personaje ha recurrido a la oposición realidad/irrealidad como apoyo de su fuente bíblica. ¿En verdad podemos asegurar que este colofón doblemente moralizador contrarresta el panorama inmoral de las más de cuatrocientas páginas anteriores? Más que en una contradicción (voluntaria o no), pienso, como en el caso de *Sin camino,* en una cierta forma de afirmación por la vía de la negación. Aunque Juan, en efecto, participe con su comportamiento de ese clima de amoralidad, lo cierto es que sus razones son atípicas: lo que le atrae de Lola es su cuerpo como objeto de contemplación, como encarnación humana de ese ideal de Belleza absoluta que, como otras utopías (la comunicación a la que ya ha

[15] Esta misma cita figura al frente de la película de Ingmar Bergman *Como en un espejo* (1961). La referencia no es tan banal si se considera la profunda implicación existencial de todas las obras del cineasta sueco. Más anecdótico que relevante es el empleo de idénticas palabras como pórtico de esa novela católica (apenas conocida), de sabor ingenuista, que es *Las campanas tocan solas* (1958), de José María Pérez Lozano.

renunciado él, los apenas entrevistos ideales sociales), persigue Juan, con una desesperación interna que su caparazón a duras penas consigue ocultar.

Esta interpretación puede apoyarse con las propias palabras del autor, sin duda (aunque solo sea por razones de proximidad cronológica) más creíbles que su autovaloración en alguna de las novelas posteriores de la serie. Escribía en 1950 Darío Fernández Flórez:

> Dios se nos aparece, pues, oscuramente en esta realidad oscura de la vida, en esta realidad de sus criaturas que encierra designios divinos inescrutables, difíciles de entender y mucho más difíciles de juzgar. Mi papel no era otro que el de presentar esta realidad oscuramente, tal como era, tal como estará siendo en este momento, y no pretender aclararla en un espejo refulgente, imprecador y vociferante, sino en un humilde espejo oscuro [16].

El espejo oscuro de Lola es también el de todo ser humano, incognoscible e impenetrable en su fondo, incomunicable y aislado en su yo. Es el espejo oscuro, por ejemplo, de un Juan que apenas pronuncia palabra, porque la comunicación verbal se le ha revelado ya inútil para transmitir los datos de su sensibilidad; un Juan vagamente existencialista, al modo y manera de una parte de los españoles de entonces, incorporados a la modernidad cultural por la vía intuitiva más que por la intelectual. Eludir los componentes de crítica social y de comercialidad en la creación de la primera *Lola* sería falsear la realidad interpretativa de la narración. Pero recurrir al fácil expediente de asimilar las ideas religiosas de Juan (álter ego de su creador, no se olvide) a un supuesto propósito edulcorador con miras a la censura supone simplificar la complejidad inherente a una obra de fondo más profundo.

Otros personajes de la novela existencial española (Cossío, Julio, Aguado) coinciden en su angustiosa búsqueda de un Dios que parece moverse silenciosamente en la oscuridad de la vida. La ima-

[16] «Preceptiva del novelista», *CoLit,* n.° 14 (15 dic. 1950), p. 12.

gen de un Castillo-Puche más evangélico que doctrinario, más moral que moralista se trasluce en detalles aparentemente triviales como su caracterización de las prostitutas de *Sin camino* y *Con la muerte* como seres humanos que reservan un hueco de su endurecido corazón para la fe: la primera lleva colgada de su cuello una cruz y la segunda espera su turno en la fila de personas que se disponen a cumplir el tradicional rito ante el Cristo de Medinaceli (*Con la muerte,* p. 170), no olvidando nunca, además, encender una lámpara ante la imagen de la Virgen de Montserrat que conserva en su casa (pp. 246-247).

En la línea de caricaturización (tan frecuentada por el autor en sus posteriores novelas) de personajes eclesiásticos, el Padre Sergio de *Con la muerte* se nos dibujará con trazos grotescos, humorísticamente tremendistas, rasgos que ya figuraban en la caracterización de algunos de los sacerdotes de *Sin camino.* Al igual que en esta novela, en aquella se hacen ver los perniciosos efectos psicológicos de una educación moral excesivamente rígida, como la recibida por Evaristo:

> Discute, se desgasta y se tortura inútilmente. Un día me confesó el motivo de su trastorno, de su «crisis», como dice él. Viajaba en un tren que descarriló, y él estaba en pecado mortal. A su lado quedaron la mayoría de los pasajeros destrozados o muertos. Él ha tomado esto como un aviso y ha entrado en una fase religiosa un tanto infantil y desquiciada (p. 74).

La duda, la necesidad y el miedo son los tres factores manejados por Julio en su relación con Dios, a quien no conoce todavía, pese a su desesperada búsqueda:

> A veces, ni siquiera sé si creo. Para mí no es tan fácil. Pero nunca me ha parecido cosa de juego. Yo puedo hasta dudar; pero esta misma duda no es más que angustia, ansia de encontrar a Dios (p. 170).

El terror de Julio ante la muerte y su certeza, por otra parte, de que solo a través de ella podrá localizar al Dios de sus íntimos

anhelos paraliza, sin embargo, sus intentos de acercamiento a Él: «Lo más tremendo para mí, además, sería enfrentarme con el nombre de Dios. Y lo evito, precisamente, porque no quiero de ningún modo que suene a hueco en mis labios» (p. 245).

Junto al deseo de autenticidad y el respeto inherentes a ese *no sonar a hueco* de que habla Julio (el mismo propósito de veracidad existencial que anima al Enrique de *Sin camino*) es el miedo al vacío el que incita al protagonista de *Con la muerte* a creer en la existencia de Dios como medio de compensar la falta de sentido de la vida terrenal:

> No tengo más remedio que admitir a Dios, porque me molesta, hasta producirme náuseas, el pensar que la vida pudiera ser solamente una broma de tan pésimo gusto. [...] Temer no encontrarle es desearlo, temer no encontrarle es, sobre todo, pavor porque sea uno, uno mismo, uno solo, quien caiga en ese inesquivable abismo de la Nada. El hombre quiere caer en ese abismo junto a Dios, o abrazándole de amor, con oraciones que le brotan fácilmente, o con gritos que le cuestan muchas angustias (p. 246).

También Cossío, por supuesto, es personaje propenso a la reflexión religiosa. Sus razonamientos se inscriben en el marco analítico habitual en él:

> Creía en Dios porque tenía el conocimiento, sin prueba, de su existencia. Creía en Dios porque otros creían en Él, igual que creía en Asia, sin conocerla, fiado tan solo del testimonio de los demás. En último análisis, a lo definitivo, creía en Dios no por la prueba de su afirmación, sino por la de su negación (*La gota*, p. 98).

Pero el artista, inesperadamente, rebasa con amplitud tan estrecho ámbito para declarar su patética impotencia de no sentir la presencia de Dios. Su hondo lamento de ser humano desamparado por un Ser Supremo silencioso puede considerarse una de las más sinceras y emotivas páginas de nuestra novela existencial:

> Pero Tú, Dios mío, ¿dónde estás? Te busco, te busco aquí, en esta luz de *vitrail,* en el eco perdido de mi naturaleza, y no te encuentro. Te busco en mi inteligencia y eres, más que una presencia, un concepto. Dios. Dios. [...] Todos los fracasos son tristes, pero ninguno es irreparable, porque al fin, con el suicidio pueden repararse todos. En huida. El único que queda sin arreglo, sin satisfacción, sin enmienda, es el fracaso de encontrar a Dios, porque es el fracaso que llega hasta el límite de nuestra vida y que quizá entra allá con nuestra muerte. Y la vida es una afirmación si no del encuentro de Dios, de su búsqueda. Hay quien trae a Dios desde el nacer; hay quien lo encuentra en la vida como el tocado en la Jornada de Damasco; hay quien lo siente en las postrimerías, en el minuto víspera de la putrefacción. Pero yo tengo toda la esperanza perdida. No creo encontrar a Dios en el martillo de la pistola. De ahí saldrá la bala, pero no la luz (pp. 100-101).

Un nuevo frente se abre así para Cossío, sumándose a los ya existentes en los terrenos amoroso, artístico y metafísico en sentido restringido. A la larga, este otro fracaso, el de su relación con Dios, resultará ser el decisivo. A medida que se vaya aproximando el momento elegido para consumar su suicidio, el fracaso del yo religioso se irá imponiendo en el interior del artista como razón última de su hundimiento existencial. La frustración básica de su vida habrá sido la incapacidad de comunicarse con Dios:

> Sin Dios no es posible ni el amor ni la creación, no es posible ni la vida, ni la muerte misma. Porque no creer es suicidarse, anularse en lo metafísico. Mi suicidio, al fin de cuentas, podía ser la intención de forzar el misterio en que Dios se me ocultaba (p. 268).

El angustioso proceso culmina en su intento de suicidio, momento en que Cossío admitirá la revelación de un Dios que se le ha negado pertinazmente durante toda la vida, el Dios al que ha buscado, sin saberlo, como razón definitiva de su existencia humana y que solo aceptará manifestarse cuando el personaje ha perdido toda esperanza dentro del mundo terrenal. Entonces, y solo enton-

ces, en el tránsito entre este y el manicomio donde el pintor pasará los últimos días de su vida, Dios da síntomas de su existencia:

> En la yema de mi dedo índice hay una lágrima. Y en su brillo, como en un espejo minúsculo, está la imagen de Dios. Al fin —¡aleluya, aleluya, aleluya!— he encontrado a Dios en mis lágrimas (p. 293).

También será al final de su dramática existencia cuando Aguado encuentre la respuesta a sus tormentos interiores y vea transparentarse la paz espiritual de que no disfrutó hasta entonces. El descubrimiento de Dios permite contemplar la insólita imagen de un Aguado sereno tras su apertura a la fe:

> «¡Dios! Esa ha sido mi desesperación. Ese ha sido mi anhelo.» Este descubrimiento pareció paralizar todo el loco trabajo de su mente. Se sintió sometido a una calma independiente y superior, como si el hecho de que él muriese hubiera perdido toda su importancia. Estuvo como suspenso en esta esperanza que desprendía una impresión de descanso incesantemente. Descansaba por fin de ser humano continuamente. Él sabía ahora, por fin, que esto era el descanso. «Dios —volvió a pensar—. Dios nuestro. Nuestro» (*Las últimas horas,* p. 292).

Incluso en el terreno religioso el autor no ha dejado de anotar la oposición entre los mundos representados por el burgués Aguado y el golfo Manolo. A las angustias religiosas del primero se contrapone, en efecto, la incapacidad del segundo para iniciar un sencillo rezo en los minutos posteriores al trágico accidente: mientras que la solución de Manolo es la propia vida, sin más aditamentos, Aguado habrá de encontrar la respuesta en el hecho religioso.

Aunque sea por omisión, Lázaro debiera abrir el capítulo de personajes carentes de apoyo religioso en sus existencias. Si la novela de características más acusadamente existencialistas de entre las aquí analizadas omite por completo la problemática trascendente, pese a las obvias connotaciones ultraterrenas que en la obra

de Celaya presenta la muerte física del protagonista, parece lícito interpretar a este como agnóstico. Mucho más explícito será el Alexis de *Cuando voy a morir,* asistente a los oficios religiosos únicamente en atención a tácitas imposiciones del medio ambiental, aunque él se declare expresamente como no creyente (p. 180).

Los personajes de Nácher oscilan entre la confesión de incredulidad —en *Buhardilla,* Pedro afirma no entender la voz de Dios (p. 22)— y la concepción de la religiosidad como asidero único de una vida condenada al sufrimiento. Este último es el caso de Anita, en *Cama 36:* «Sufro. Es el mío un eterno sufrimiento que me destroza la vida. ¡Si no creyese en Dios! ¡Ah, si no creyese en Dios!» (p. 104). O el de Maestro Antonio en la misma novela: «—Solo el alma es eterna y perdura en el tiempo y el espacio» (p. 141).

Muy posiblemente sea esta integración frecuente de elementos religiosos la que explique la intensa preocupación por el dolor desarrollada en nuestra novela existencial, que proyecta aquel como vía purgativa de una culpabilidad definida o bien del impreciso *delito de haber nacido.* Directamente vinculado a la religión aparece, por ejemplo, en la idea, defendida por el Padre Espiritual de *Sin camino,* de que «solo el dolor, el dolor difuso, el dolor expiador y martirizante, es el que da seguridad para un renacimiento glorioso» (p. 58).

En la novela de Pombo Angulo, por algunos críticos considerada representativa de un cierto existencialismo cristiano [17], toma cuerpo toda una teoría del sufrimiento, ya avanzada en la cita de Shelley que encabeza el libro («La sombra de placer que hay en el dolor»), cita acompañada, en otro momento, por una frase de Anatole France: «El genio consiste en hacer delicioso el dolor» (*Hospital general,* p. 200), tesis llevada a su extremo por Aguado en *Las últimas horas:* «—No me importa sufrir. Lo prefiero» (pp. 255-256).

La resignada *filosofía del dolor* desarrollada en la novela existencial española concebirá el sufrimiento como «el camino de la

[17] Cf. E. G. de Nora, *La novela española,* cit., III, p. 179.

salvación» (*Hospital general,* p. 124), como «el mejor camino para ser completamente feliz» (*ibíd.,* p. 199) o, en fin, como «camino de perfección», en la teoría de Maestro Antonio:

> —Todos debemos desear el dolor. Es un camino de perfección. [...] Desde pequeños empezamos a sufrir. Un día todo se acaba y quedamos en paz. La vida es un pequeño tránsito en nuestra inmensidad. Es mejor volver pronto a la morada de donde venimos y continuar allá la infinita felicidad que, al existir, hemos interrumpido (*Cama 36,* p. 109).

El sufrimiento, así, resulta ser el umbral de esa serenidad existencial de la que las vidas de nuestros protagonistas carecen. En la superación de aquel creerá encontrar Carlos «el triunfo resignado y bello del sacrificio» (*Hospital general,* p. 114), mientras que para la María de *Cama 36* es el medio de purgar su sentimiento de culpabilidad: «Ahora mismo necesito que alguien me haga daño. Siento como nunca mi maldad y percibo una sensación de asco, como si surgiera en torno toda la perversidad que llevo dentro» (p. 207).

Y para Maestro Antonio, en fin, el dolor no es sino una etapa de transición hacia la anhelada muerte: «—Aquí se empieza sufriendo y, cuando el sufrimiento llega al límite, se hace de él una distracción. Yo llegué hace tiempo, y ahora gozo con el dolor» (*ibíd.,* p. 140). Más clara todavía es la idea desarrollada por Rogelio en *No sé:*

> —No reconozco a los demás sino en la preocupación y en el dolor; lo único que me da la dimensión más próxima o prójima del hombre. Al hombre feliz lo siento extraño, no me puedo entender con él. Incluso diría que me produce cierta repulsión (p. 46).

El contacto continuo con la realidad del sanatorio incita a Carlos a reflexionar sobre el sufrimiento como componente decisivo del mismo proceso de autoconocimiento existencial a que alude Rogelio:

—Pienso escribir un ensayo sobre el dolor. El dolor como superación de la vida. Habrá usted observado que solo en la muerte se deja de sentir el dolor. Entonces se descansa de él. [...] Yo creo que el dolor es lo más puro de la naturaleza humana. Cuando ésta falla, surge el dolor para defenderla. Cuando se pierde una pasión o un cariño, el dolor hace que superviva. Creo que el dolor es el que proporciona al hombre la conciencia espiritual de sí mismo (*Hospital general,* pp. 124-125).

Lo ineludible de la existencia del dolor se convierte para otros personajes en necesidad de padecerlo intensamente, como intentando traspasar así los límites de su naturaleza humana. La vida de Julio se identificará, prácticamente, con la carga de su supuesta enfermedad, compañera inseparable de aquella: «Julio era una especie de artista que necesitaba el dolor como el pez necesita el agua. Era la enfermedad la torre de marfil de su espíritu solitario» (*Con la muerte,* pp. 314-315). Si para el personaje de Castillo-Puche sufrir es estar vivo, para Aguado el dolor es la anulación de su angustiada existencia humana:

—Me parecía que mi condición de hombre desaparecía al quedar mis carnes sometidas voluntariamente a aquella violencia. Era casi como si mi libertad humana, el espíritu y la consciencia, fuese anulada por el pequeño dolor sucesivo que se iba insertando en mi carne (*Las últimas horas,* p. 126).

De este modo, la punzante herida de *ser hombre* de que tantas veces se duele Aguado queda restañada en el yo del personaje a las puertas de la muerte, momento en que utilizará también la imagen purgativa del sufrimiento:

Ahora se daba cuenta que su ansiedad de sufrir estaba satisfecha. Esto le dio una serenidad curiosa. Su voluntad toda acudía hasta la sensación de sufrimiento, como quien va hacia algo que purifica y que serena (p. 283).

Idéntica función catártica adquiere dicho elemento para la compañera de Aguado:

> La angustia y la calma se fundían ahora en su alma, extrañamente. Y el resultado era un dolor, pero dolor sereno. Dolor purificado y que se hace digno del espíritu del hombre (p. 196).

El dolor como parte sustancial de la existencia humana es una constante temática en nuestra novela existencial, materializándose argumentalmente en una consideración identificable con una forma de catarsis existencial. Ante la vida en sí mucho más que ante el sufrimiento inherente a la misma, los personajes se plantean, en diferentes momentos, la posibilidad de terminar violentamente con ella. En estos casos, tal acto de rebeldía adopta connotaciones de reforzamiento de la individualidad. Así se explica el hecho de que ninguno de los suicidios o intentos de suicidio que se producen en estas obras pueda ser calificado como vulgar. Es, si se quiere, la manifestación extrema de un yo intransferible y no identificable con ningún otro.

En el caso de Alexis, ni siquiera será un *acto* lo que ponga fin a su existencia. Prestando sus servicios en un hospital de infecciosos, optará por una muerte lenta, triunfo último, a su juicio, de un invencible orgullo. El suicidio de Cossío, enraizado en complejas motivaciones metafísicas, también será largamente meditado. Suicidio, a fin de cuentas, intelectual, no emocional:

> En cierto modo, como anticipación suplementaria de la muerte, es un acto complementario. Y la muerte es parte indivisible —inevitable y sin declinación— de esa síntesis orgánica que se inicia con el nacer. No, mis pulsos no se alteraron (*La gota*, pp. 17-18).

Fácil resultaría justificar la decisión del pintor basándola en sus fracasos vitales, sentimental y artístico; pero el motivo central de su acto es la *causa* metafísico-religiosa que lo atosiga. El suicidio, así, llega a contemplarse como medio único de acceder a ese conocimiento supremo que está involucrado en el descubrimiento de aquella:

> Todo suicidio tiene una c a u s a que no es precisamente aquella que pretende explicarlo. La c a u s a viene oculta, desde lejos... y continúa hasta quién sabe dónde, después del suicidio. [...] ¿La c a u s a ? ¡Me será tan difícil revelarla! Sé que el suicidio —determinación— es el primer paso para llegar a descubrirla. Y antes de que me convierta en cadáver habré dado con ella (p. 19).

Así será, en efecto: inmediatamente después de fracasar en el intento de poner fin a su vida, Cossío descubrirá a Dios como trasfondo de la *causa*. Antes de llegar a ese punto, el suicidio irá señalando el camino de un lento proceso de conocimiento ontológico: «Mi condición de suicida me estaba dando un sentido cósmico, universal de la vida», llega a afirmar el artista (p. 68). Todas las sensaciones de que fue incapaz de disfrutar anteriormente se le aparecen, en todo su esplendor, en las que Cossío ha previsto que sean sus últimas horas: «Precisamente la decisión del suicidio era la que, descargándome de la gravidez de la c a u s a , me proporcionaba un postrer gusto por el mundo y sus cosas» (p. 158).

El impulso del yo instintivo que lo incita a mantenerse con vida no será, sin embargo, suficiente para anular su firme (y, sobre todo, racional) determinación. En un cierto momento, Cossío afirmará contundentemente: «Yo me mato porque mi existencia no tiene objeto ni sentido» (p. 222). La *causa* se ha apropiado de su vida hasta el punto de identificarse con ella: la segunda carece de sentido porque no es posible comprender la primera.

Las creencias religiosas del protagonista de la novela de Delibes excluyen, de antemano, la posibilidad de un suicidio al que, no obstante, Pedro no deja de aludir en ocasiones. La idea, ciertamente, le causa alguna inquietud, pero el apriorismo derivado de su fe le impide ir más allá: como «la más abominable traición a Dios» lo calificará cuando medite sobre él (*La sombra*, p. 143). Más aún: lo rechazará expresamente incluso cuando la muerte de su esposa y la del hijo que esta lleva en su seno, unidas a su visceral pesimismo, podrían conducirlo por ese camino. El repudio del suicidio no deriva, desde luego, de un inexistente apego al mundo, sino de

una base religiosa: «No me incitó el suicidio en estos días. Lejos de lo que había temido, me percaté de que la adversidad aguza la fe y la esperanza en una vida ulterior que nos compense de los duros reveses sufridos en esta» (p. 299).

El suicidio es la opción que escogen, poniéndola o no en práctica finalmente, Pedro y su amigo en *Buhardilla* (pp. 39 y 178), Rivas en *La gota* (p. 172), la esposa de Reider en *Hospital general* (p. 288), amén de Alexis y Cossío. Si Julio (*Con la muerte*) se dirige o no voluntariamente al encuentro de la muerte no parece posible asegurarlo, aunque el escritor a quien confía su manuscrito afirma de él que «ya tiene, si no su muerte, la muerte con que se encariñó toda su vida» (p. 316). De alguna forma, su misterioso final es el deseado por él, y es en este sentido en el que cabe hablar de un cierto modo de suicidio: las páginas de las que es autor serán definidas como redactadas por un hombre «hastiado y cansado de vivir» (p. 314).

También Aguado se lanza hacia una muerte poco común, al aumentar la velocidad del vehículo que conduce. Aunque tardíamente, el personaje hallará por fin a Dios, al tiempo que libera sus desesperados anhelos de sufrir: por primera vez en su tortuosa existencia, se siente en paz consigo mismo.

En los orígenes de la morbosa obsesión de Julio por la muerte se encuentran, naturalmente, los antecedentes habidos en su propia familia, pero también el recuerdo de su pueblo natal, la Hécula de tantas novelas de Castillo-Puche, donde «los bautismos no interesan. Las bodas no cuentan. Los éxodos, sí. La peregrinación, lenta y alucinante, hacia el cementerio es lo único que allí importa» (*Con la muerte,* p. 22); la Hécula donde morir no es un acto individual, sino un espectáculo colectivo contra el que reacciona el protagonista al venirse a Madrid «con el único deseo de morir solo, morir en el desconocimiento general» (p. 75), dueño de su propia muerte. La vida, en la concepción de Julio, es la antesala de aquella, una larga espera con visos de insoportable agonía. A fuerza de convivir con ella durante tanto tiempo, la muerte se ha convertido para

él en compañera inseparable, incapaz de despertarle otro sentimiento que no sea la indiferencia:

> El acto de morir puede ser —y de hecho, muchísimas veces lo es— un acto sencillo y fácil, un acto que se desarrolla con increíble naturalidad. Morir, algunas veces, es como echarse una siesta de la que no se ha de regresar *(ibíd.)*.

Luis, en la postración de su cama, se siente como un muerto en vida: «Somos como muertos que respiran y comen» (*Cama 36,* p. 107). Tan dramáticas circunstancias hacen pensar a nuestros personajes, con cierta frecuencia, en el deseo de que concluya para ellos una vida repleta de insatisfacciones. La muerte, entonces, se reviste de connotaciones liberadoras, como en los casos del propio Luis —«Quiero estar solo. Morir» (*ibíd.,* p. 52)— o de Alexis:

> Mis colegas aseguran que para curarme sólo hace falta que yo lo desee. Pues bien, ¡no lo deseo! Estoy cansado. Siempre me duermo con la esperanza de no volver a despertar. El sueño de la muerte creo que es el mejor regalo de la existencia (*Cuando voy a morir,* página 12).

Pero, además, nuestro personaje puede encontrar en la muerte el valor existencial que no descubrió en la vida. En aquella hallará Lázaro, por ejemplo, las raíces ontológicas que, inconscientemente, buscaba. Por fin comprenderá que la muerte «es lo único que da a nuestra vida su verdadero sentido» (*Lázaro,* p. 48), idea exactamente igual a la defendida por Maestro Antonio: «—Lo único que puede aproximarnos a la imposible verdad es la muerte» (*Cama 36,* p. 141). El heideggeriano ser-para-la-muerte se transparenta también en las reflexiones de Cossío: «En definitiva, a lo tremendo, la vida no era tan mala mientras la muerte —la liberación— formara parte de ella. La muerte era lo único que daba sentido y contenido a la vida» (*La gota,* p. 34).

En cualquiera de los tres casos, la muerte supera, en valor metafísico, a una vida que no permite acceder al conocimiento de la verdad existencial del ser humano, de su saber por qué y para qué

está en el mundo. Ante la despedida de su existencia corporal, el personaje de estas obras adopta una actitud receptiva, resignadamente sumisa (y, en más de un caso, de búsqueda activa), muy distante de todo tipo de angustia:

> ¡Qué le vamos a hacer, amigo José Luis! He terminado, eso es todo. De algo hay que morir, y cada uno muere de lo que puede. Eso es, se muere de lo que se puede morir. Nada más. Acaso sea una suerte morir ahora a tener que esperar el turno de una muerte decrépita y fea (*Con la muerte,* p. 10).

En *La sombra,* el protagonista llega a establecer una especie de comunión con la muerte, como si se sintiera más vinculado afectivamente con ella que con la vida. Al igual que el Julio de *Con la muerte* [18], Pedro es un enfermo espiritual cuyos fúnebres pensamientos planean sobre cualquiera de sus actos o ideas, obstaculizando por completo toda posibilidad de apertura a otras realidades, incluida, claro está, la amorosa. Es la de Pedro, también, una muerte en vida, entendiendo por tal el enclaustramiento en el propio yo; pero, al mismo tiempo, es la suya una existencia, por consciente y meditada, más plena y auténtica.

Existe por el tema del más allá tras el fin de la vida una cierta preocupación (menos notoria que por la muerte en sí misma) en estas obras. En *Buhardilla* se planteará a propósito de la tentativa de suicidio de Pedro:

> Quizá morir no fuese nada si solo fuera eso, pero en la muerte se encerraba el misterio mantenedor de la vida, y a su temor veíase obligado como todo mortal que la presiente. Puede que más allá alcanzase algo nuevo, o tal vez la nada para siempre; algo, bueno o malo, sería seguir y esto era alentador; nada... —se estremeció— no podía ser más que nada, y la idea de la negatividad absoluta era lo único que mantenía su indecisión en aquellos segundos póstumos (p. 38).

[18] Como «un enfermo del espíritu» calificó el propio autor a su personaje (Anónimo, «Con la muerte al hombro», *Español,* n.° 283 (2-8 mayo 1954), p. 29.

No es la muerte, en estos casos, lo que angustia al personaje que se encuentra ante ella, sino su trascendencia (o falta de ella), la ignorancia de la realidad existente en ese mundo situado al otro lado de la línea de la vida:

> El misterio, lo no explicable, todo aquello que se manifiesta en nuestro espíritu como una sensación de enigma escapa a nuestra interpretación y nos sobrecoge. De la muerte no nos acobarda tanto el hecho de acabar como el de ignorar nuestro posible destino. Es el enigma, y no la anulación que provee la muerte, lo que nos atemoriza y angustia (*La gota,* pp. 122-123).

La extraña muerte de Lázaro hace cobrar a este conciencia distanciada del universo que rodea el cuerpo que tiempo atrás fuera suyo y que ahora siente ajeno a su yo. En sentido contrario a otros personajes de nuestra novela existencial, la del protagonista de la obra de Celaya es una vida en muerte: «Había dejado de vivir la vida y ahora tenía que vivir la muerte» (*Lázaro,* p. 145). Será entonces cuando Lázaro se aproxime al conocimiento de la realidad profuda de la existencia humana. Personas, situaciones, recuerdos, reflexiones se agolpan en una mente muerta y, pese a ello, lúcida:

> ¿No estaba muerto? No podía moverse, es decir, mover aquel cuerpo que había delante suyo, a pesar de que todavía estaba ligado a él de algún modo. No podía hablar; no podía expresarse. Y, lo que era peor, no sentía ninguna necesidad de expresión. No tenía nada que contar. Todo daba igual. Flotaba en algo que tanto cabría llamar el vacío como lo absoluto (pp. 147-148).

Lázaro, como Cossío, Julio y Alexis, refuerza ante la muerte, como lo hiciera ante la vida, su conciencia de individualidad plena. El doliente Aguado, el enfermo de *ser hombre,* simboliza en una sola frase ese sentimiento del yo que muere sin que, como tampoco sucediera en vida, el *tú* consiga establecer con él ningún cauce de comunicación: «Siempre seré yo... yo el que se muera» (*Las últimas horas,* p. 284).

6. LA EVASIÓN DE LA REALIDAD

No resulta frecuente, en la novela existencial española de posguerra, la aproximación a elementos ajenos a la realidad. No se trata, ciertamente, de una limitación particular de las obras aquí estudiadas, sino de una opción, la realista, a la que pocas narraciones de entonces renunciaron. En el rechazo de la fantasía como motivo literario (hágase excepción, de entrada, de la novela de Celaya) estos relatos no hacen sino seguir la pauta común de aquel tiempo, pauta prolongada, años más tarde, por el social-realismo de la década de los cincuenta. La respuesta a tan longevas ataduras realistas habría de ser, finalmente, la discutida irrupción de la *novela metafísica* apadrinada por Manuel García Viñó [19].

La evasión onírica adquiere, en la narrativa existencial española, un carácter de oposición a la negativa realidad que preside las vidas de los personajes. En *Hospital general,* la melancolía de unas existencias insatisfechas por uno u otro motivo obliga a refugiarse en la ilusión de sueños irrealizables: la prostituta querría ser una gran señora (p. 263); la futura esposa de un médico imagina a un príncipe azul que la redima de su triste condición de camarera (página 87); Toño recrea en su mente el gran prado que nunca estuvo a su alcance (p. 329)... Es una forma más de olvidar la inutilidad de la propia vida; la misma imposibilidad de convertir el sueño en realidad garantiza que la ilusión se mantendrá hasta el fin.

Carlos y María de los Ángeles tienen en común sus respectivas soledades, sus desengaños vitales y, también, sus infancias fantasiosas: si el primero concretaba en las aventuras de los libros sus ansias de vivir fuera de la realidad, la segunda, todavía en su edad adulta, «semejaba vivir un mundo aparte, en que la inteligencia y el ingenio sólo cediesen puesto a la fantasía» (p. 209). De aquella

[19] En esta tendencia tan peculiar vio G. Sobejano «una especie de recaída en el solipsismo existencialista de hace veinticinco años» (*Novela española,* cit., p. 510).

niñez imaginativa, triste y feliz a la vez, de que disfrutó Carlos queda ya únicamente la soledad de toda una vida: «Siempre se sueña cuando se está, como yo, solo», medita (p. 124).

Huir de la existencia, ahuyentar una realidad de la que se desconfía o en la que se prefiere no creer. Tal es el anhelo de unos personajes en conflicto con el medio exterior, como el Enrique de *Sin camino,* que gusta de desplegar libremente las alas de su fantasía, en busca de mundos propios e incomunicables:

> Si Enrique había resistido tantos años de horas de estudio y oración era por esto, porque había logrado vivir dentro del Seminario enteramente derramado hacia afuera. Con la imaginación vivía muy lejos. El Seminario le asfixiaba (p. 88).

Cuando Julio reconozca a la vida unos valores positivos que tan reacio se muestra a conceder habitualmente, habrá de ser precisamente en la circunstancia que le permite marginarse, por unos momentos, de la realidad representada por aquella. Es decir, encontrará una cualidad benéfica en la existencia solo cuando le resulte posible evadirse de ella por el camino de la fantasía:

> Medio adormecido en el sillón de paja, soñaba con un cómodo butacón plantado en lo alto de una montaña, con grandes extensiones de pinos, y hasta de nieve, a mis pies. La vida puede ser absurda, pero tiene instantes maravillosos (*Con la muerte,* p. 135).

Para Aguado, el sueño es

> como una existencia en vacío, en el que las cosas se ofrecían sin ser, tal como si exentas de la verdadera realidad desarrollaran inútilmente sus posibilidades. El sueño tenía la tristeza de la insuficiencia (*Las últimas horas,* p. 13).

Pero, al tiempo, para este personaje supone dejar de padecer, esporádicamente, la enfermedad de *ser hombre* de que tan a menudo se duele. En este sentido, también para Aguado no vivir la realidad (vivir el sueño) es un refugio para su atormentada existencia.

En uno de los más felices pasajes de *Cuando voy a morir,* Alexis retorna a su ingenuo pasado de esperanzas ya insatisfechas, utilizando un presente irónicamente distanciador que realza el doloroso contraste entre las ilusiones del adolescente y la agónica realidad del hombre maduro que pasa revista a su vida vacía:

> Ahí estás, muchacho, trémulo de ansiedades, asomado apenas al umbral de la vida. Te crees con derecho a algo que no sabes en qué consiste, pero que ya reivindicas: la felicidad. [...] Es bueno soñar, y yo, ahora, quiero dejarme acunar por tus ensueños de adolescencia y olvidarme un poco de mí mismo. Llévame de la mano, muchacho; tienes en ella el amuleto de la felicidad y lo estás ignorando. Sueña, Alexis: soñemos. Vamos a despertar muy pronto —juntos— de bruces sobre el dolor (p. 71).

Si las pesadillas acosan a los personajes de *La sombra* —a Martina y su madre (p. 20), a Pedro (pp. 167-168 y 294-295)—, el sueño de Julio presenta interesantes analogías con el de Lázaro (¿sueño o suprema realidad?). En uno y otro caso, el cuerpo y la mente sufren un divorcio tan radical que el personaje llegará a dudar de su propia existencia como ser humano:

> Fue la cosa más espantosa: estaba despierto y no lo estaba. Estaba soñando y no soñaba. Mi espíritu estaba despierto, mi cuerpo dormido. ¿Dormido?... ¿Será esa la palabra? Estaba como muerto. Como si me hubiese muerto dándome cuenta plena. Como si mi yo, un yo consciente y angustiado, estuviese asistiendo a su propia inmovilidad, una inmovilidad agotadora y agónica (*Con la muerte,* página 101).

La inestabilidad psicológica de los protagonistas de la novela existencial española los acerca, en muchos momentos, al borde de la locura [20]. Pero de ella se tiene siempre una noción racional: se

[20] La relativa abundancia de personajes desequilibrados en nuestra narrativa de posguerra sugiere a R. D. Pope la reflexión de que aquellos, «con su sola presencia, constituyen un desolado juicio sobre las amargas condiciones [sociales] que los auto-

medita sobre la misma y se advierte la proximidad del peligro. La situación de los personajes equidista entre la cordura y el desequilibrio emocional:

> Su temor del momento, el más alarmante, lo constituía el equilibrio de su razón; a cada momento le parecía que iba a perderla y, a ratos, que la había perdido ya; pero esta manifestación de su razón le confirmaba que aún no estaba loco; ¿cuándo empezaría a estarlo? (*Buhardilla,* p. 30).

Los hiperestésicos Enrique (*Sin camino,* pp. 64-65) y Pedro *(La sombra)* son individuos especialmente predispuestos al peligro de la pérdida de razón. La locura ya no es una presencia latente, sino una realidad amenazadora en el caso del segundo:

> Nunca como en aquella ocasión y en los días y noches sucesivos me vi tan abocado a la locura. Vivía como bajo los efectos de una embriaguez crónica, de una niebla pesada que se me metía hasta el eje del cerebro, impidiéndole desplegar su función normal (páginas 238-239).

En un discreto segundo plano, la sombra del desequilibrio mental asoma su faz también en la novela de Suárez Carreño. Sin incluir en este apartado el peculiar caso de Aguado, son tres los personajes de *Las últimas horas* en que parece apuntar, en diversos grados: el Condenas, a quien «nada más verle se le notaba que sufría ausencias mentales o, a lo menos, algo que parecía producir por instantes una especie de vacío en su cerebro» (p. 132); el viejo que toca la guitarra en el colmado y que, tras levantarse de la silla y lanzar un grito, se desvanece bruscamente (pp. 220-221); y *la Lola* o *la Inocente,* muchacha de angelical belleza a quien, según el co-

---

res describen» (*Novela de emergencia,* cit., p. 113). Creo, sin embargo, que el tremendismo (no interpretable, claro está, en términos de crítica social), mucho más que los supuestos planteamientos críticos debió de estar tras el telón de este y otros muchos datos con frecuencia asimilados a un correlato *político* de muy dudosa proyección literaria.

mentario de otro personaje, la lluvia no puede mojar, y que nos revelará su trascendencia simbólica, en el plano existencial, a través de las palabras de una vendedora ambulante para quien la utópica felicidad del ser humano discurre por cauces ajenos al comportamiento racional: «—Estos seres así son más felices que los demás, si se miran bien las cosas. Ni sienten ni padecen» (p. 166).

Pocas de estas novelas quedan sin su correspondiente encarnación de alguna variedad de actitud anómala. En *Con la muerte,* la representación es doble: el Padre Sergio, empeñado en establecer contacto directo con Dios a través de las losas del suelo (p. 50), y la tía Ginesa, que reacciona arrojándose a tierra ante cualquier contratiempo (p. 98).

En ningún otro momento como en este de *Hospital general* se presentará de forma más clara el carácter evasivo que la locura, como el sueño, adquiere en la novela existencial española. El demente se refugia, en su enfermedad, del acoso de la vida:

> Había algo patético, tremenda y sutilmente patético, en las fabulaciones de los enfermos, en el modo fantástico que tenían de imaginarse lo que la existencia les negó. Uno era rey; otro, jefe de Estado; aquella muchacha era hermosa... ¡Qué trágicamente sencillo resolver este caso y qué imposible también! ¿Cuántas veces quedó sola, en un extremo del baile, temblando cuando alguien se aproximaba a ella, dejando después, desalentada, caer sus manos sobre el regazo? ¿Cuántas veces repitió las palabras que deseaba escuchar? Los veinte años sueñan siempre, aunque no se sea hermosa. Por fin, un día decidió imaginárselo (p. 58).

No es casual, por supuesto, el ya citado recuerdo que del monarca bávaro Luis II viene a la mente del padre de María de los Ángeles cuando contempla a esta junto al lago. La posible enajenación de la joven, sin embargo, coincide más con un temperamento ensoñadoramente romántico que con un estado puro de demencia. No es este el caso del profesor Cortés, quien, sin nadie a quien dedicar su vida, pasa las horas de esta preparando unas inexistentes oposiciones hasta su reclusión en un sanatorio mental.

¿Qué loco más asombrosamente lúcido que Cossío? ¿Reflexionaría con la clarividencia con que él lo hace un enajenado cualquiera? No es, desde luego, el suyo un caso de simple demencia, sino un prodigioso ejemplo de acceso al conocimiento total por la vía de la enajenación, entendiendo por tal el desligamiento de la realidad. El mismo hombre que dentro de esta no pudo precisar el misterioso origen de la *causa* alcanzará la comprensión de la misma precisamente cuando la locura parece haberse adueñado de su mente:

> No, no me asusta dejar este mundo con la etiqueta de loco. Yo sé lo que es la locura. Hace tiempo, mucho tiempo que lo sé a priori. [...] La demencia es el contenido intuitivo del hombre desencadenado, desanclado de la razón (*La gota,* pp. 63-64).

De hecho, el artista se esfuerza por dejar bien claro que no está loco: su previsto suicidio es, a sus ojos, un acto cargado de lógica, el único acto lógico de un hombre como él, incapaz de encontrar sentido a su vida ni respuesta a sus preguntas metafísicas, dirigidas a un mundo con el que no se siente vinculado, racional o afectivamente. Así pues, Cossío cargará de explicaciones constantes sus pensamientos, «porque si no mi relato se creerá producto de una locura» (p. 191), cuando, *evidentemente,* no lo es. Esto no significa que a lo largo del mismo no se establezcan conexiones tangenciales con el mundo de la demencia (pero la demencia del genio), como viene a serlo el paralelismo psicológico con Van Gogh (pp. 106-107). En cualquier caso, atribuida o real, la impresionantemente lúcida enajenación de Cossío lo conducirá (lo conducirán *los otros,* quienes siempre se enfrentaron al yo del artista) a un manicomio donde, cinco meses después de su internamiento, fallecerá «aquel que fue uno de los espíritus mejicanos más singulares y selectos de nuestro tiempo», según acotación del recopilador de los escritos (p. 295).

Otra vía de evasión de la realidad para el personaje de la novela existencial española será el retorno al pasado y, de forma especial, a la feliz niñez en que se vive la serenidad de la ignorancia. La necesidad del afecto materno en la infancia se prolonga a la edad

adulta en el caso del propio Cossío, para quien su madre ha sido «la única verdad física y sentimental» de su vida (*La gota,* p. 55). En él se ha esclerotizado una absoluta fijación psíquica, fácilmente interpretable en términos freudianos:

> Sabiéndome hombre, me veo aún niño y necesitado de la protección de los padres que se fueron, que me abandonaron siendo mucho más jóvenes que yo lo soy ahora. [...] Desde que yo cumplí los 38 años, desde que rebasé la edad límite de mi madre, mi sonrisa, tan juvenil como la de ella, se escapó de mi boca y me quedé sin sonrisa auténtica y original (p. 255).

En la práctica, el protagonista de la narración de Núñez Alonso ha detenido su vida justamente en el momento en que dejó de existir la persona que le había dado el ser y que lo había protegido desde antes de su nacimiento: «Cierto que voy para los 47 años, pero me quedé inmaduro. Yo permanecí adolescente desde el día que mi madre cerró los ojos» (p. 256). Cuando la *locura* empieza a apoderarse de su mente, el último recuerdo reproduce el primero de cualquier vida, el recuerdo de una madre:

> Me sumerjo, me sumerjo en mi sueño infantil de la caída en el mar. Mi madre se reclina en una concha gigante y tiene en sus manos un pañuelo de espuma de coral. Yo soy niño y Sonia también lo es. Y los dos, cogidos de la mano, vamos al encuentro de mi madre (p. 294).

Un dato externo certifica la fijación psicológica de Cossío: en la biografía que precede al relato del pintor se señala que en su primera exposición en París el mejor cuadro exhibido llevaba por título *Retrato de mi madre* [21]. La temprana amputación del cariño

[21] Algunos años atrás, Sábato hacía arrancar su novela existencialista *El túnel* de idéntico motivo: un cuadro pintado por el protagonista (también aparentemente desequilibrado, también encerrado en un manicomio, también autor de su biografía) llevaba por título *Maternidad.*

de la madre y su asociación con las relaciones amorosas mantenidas con una Sonia de la que muy poco llegará a saber el lector bien podría ser una de las claves fundamentales para la interpretación del proceso que ha conducido al artista a su situación de presuicida.

En la madre encuentra Carlos consuelo para sus aflicciones, recurriendo a ella en los momentos difíciles. El entrañable carácter de sus relaciones contrasta, por otra parte, con el temor, sentido desde la infancia, hacia su padre. El protagonista de *Hospital general* manifiesta frecuentemente «un gran anhelo de su madre, de su firmeza y de su normalidad» (p. 273), pero, sobre todo, de su protección: «Se dio cuenta entonces de lo solo que había estado y de lo solo que estaría siempre, porque su madre ya no podría protegerle a él» (p. 100).

Llegar a la etapa adulta supone perder la guía materna, enfrentarse en solitario con el fantasma de la existencia. Como Cossío, Carlos es un adulto que nunca podrá olvidar la felicidad de haber sido niño y que, muchas veces, preferiría pensar que lo sigue siendo:

> Sintió ganas de llorar para que ella le consolase, y se dijo que tenía razón; que él seguiría siendo siempre un niño mientras su mano pudiera coger la suya así, borrando el tiempo. Con el pelo largo algo más plateado y el cutis algo más flácido, su madre le parecía eternamente joven (p. 101).

Diferente carácter adquiere en *Sin camino* la presencia de una madre con quien la relación del protagonista se mantiene en los límites de una influencia determinante, acompañada de una inconsciente posesión de la voluntad. La carta a su «querido Quico» es la epístola de una mujer que ha proyectado en su hijo su propia religiosidad, religiosidad que desea ver plasmada en el hecho concreto de que aquel abrace el sacerdocio: «Tú ya sabes que yo lo único que quiero es que seas un sacerdote santo» (p. 40).

Ante el hecho amoroso, Alexis registra también una fijación psicológica materna que, por ejemplo, le hará apreciar en los ojos de Luisa (la compañera de estudios que está enamorada de él) «el

cendal de una ternura que me recordaba a mi madre» (*Cuando voy a morir,* pp. 103-104). La evocación de esta, por otra parte, será «de los pocos retazos risueños que la vida me ha dejado», según propia confesión del personaje (p. 14). El proceso, dicho sea de paso, sufre una inversión en el caso de Carmen *(Las últimas horas),* ante quien surge, en la agonía, la imagen del hijo que nunca tuvo:

> Dentro de la chica nació un ansia de llegar hasta él y acariciarlo. Pero el rostro desapareció (Manolo se había separado al extinguirse el fósforo). La muchacha sintió como un dolor instantáneo, e inexplicablemente se acordó de sus ansias antiguas por tener un hijo de Carlos. Sin llegar a imaginar la imagen del niño, Carmen sentía una dulzura angustiosa (p. 294).

El vientre materno se convierte, en algunos casos, en el refugio ideal añorado por un ser humano que, desde su traumática salida de tan protector habitáculo, se ha visto obligado a enfrentarse con los golpes de una vida de la que, durante nueve meses, la madre lo ha defendido:

> No distinguía el mundo exterior de sus propios estados: la luna era su placenta; la noche, su claustro materno. Y, acurrucado como un feto, se abandonaba al sopor. Había hecho cuanto había podido; lo había dado todo; por eso tenía tanto sueño (*Lázaro,* p. 128).

Lázaro reflexiona, una vez concluido su coito, regenerador y autodestructivo a la vez, sobre el período prenatal del ser humano. Simbólicamente, el protagonista retornará, en el interior de su esposa, a aquel entrañable claustro materno-femenino de su vida anterior al nacimiento. En su mujer, Lázaro manifiesta la misma dejación del yo que, con otras características, se da en la etapa infantil: «Las madres nos acogen y, acurrucados en su seno, descansamos. Ellas nos mecen, nos cantan, nos regalan con una dulce muerte» (p. 108).

En uno de sus sueños, Cossío se contempla adoptando la postura intrauterina. En su aparente (o irónica) incapacidad para interpretar motivo de tan obvias significaciones parece influir el predominio de las fuerzas irracionales e instintivas sobre la aptitud intelectual. El hombre insatisfecho y nostálgico que es Cossío regresa a su etapa embrionaria y se sumerge en el protector líquido amniótico:

> Mi sueño típico es el de la caída en el mar, pero también en los últimos meses he dado en soñar que tengo en las manos mi propia cabeza, que la coloco entre las rodillas y, en tan cómoda disposición, le corto el pelo (*La gota,* p. 160).

Este mismo repudio a la vida madura que define la personalidad de Cossío es la que hace volver a Aguado a su edad infantil: «—Yo creo que un hombre no deja de ser nunca niño del todo. Quiero decir que hay cosas de entonces que siempre vuelven», señala (*Las últimas horas,* p. 249). En su agonía, las más lejanas imágenes del pasado se agolpan en su mente:

> Veía escenas de su niñez y las caras e incluso los gestos, como si estuvieran de verdad aquí y ahora mismo, de muchos niños que nunca más había visto en su vida. Vio también a sus padres (fallecidos muchos años atrás) y se sintió niño simplemente por verlos (p. 283).

Con el recuerdo de su infancia, Aguado sale del marco de esa *edad de hombre* que lo tortura hasta la exasperación. Ser niño es no ser hombre todavía, no estar aún metafísicamente enfermo, y de ahí la placidez que siente en sus últimos instantes de vida:

> «No me sirve de nada ser yo. Es inútil todo, absolutamente todo lo de este mundo.» Y empezó a recordar escenas de su vida como si fueran las de un extraño. «Pero había aquello, mi dolor. Esa ansiedad de amor que nunca se ha cumplido. Existía mi sufrimiento.» Y el hombre pensaba en su sufrir como si pudiera ser una tabla de salvación en estos momentos. «Sufría... he sufrido mucho... he

> tenido dolor por cosas que no conozco... Desde niño... entonces tan pequeño.» Por un instante creyó que era un chiquillo de nuevo. Le llegaban impresiones oscuras de su niñez. Y empezó a sentirse tranquilo poco a poco (pp. 291-292).

En Aguado llega a su última fase el proceso de evasión de la realidad por la vía del recuerdo de la infancia: huir de la vida, del dolor, del drama de ser hombre. Si para el personaje de *Las últimas horas* la remembranza del pretérito implica un alivio de su angustia, para el de *Sin camino* evocar el pasado supone comprender su presente. En su valoración del primero se encuentra una de las características que marcan la preocupación temporal de los protagonistas de estas obras:

> Amo todas las cosas, y por amarlas se me escapan de las manos. Siempre llego con retraso a lo que busco, y entonces descubro la esencia de lo que pareció no interesarme en ellas. Es el tiempo pasado lo que me da posesión del presente; es el recuerdo pensado lo que me enseña a amar. Por eso del porvenir no sé nunca nada, nada... (pp. 204-205).

En el propio acto de recuperar su pasado a través de la escritura de su autobiografía halla Alexis la única justificación de un presente que pronto dejará de serlo:

> He sufrido en la vida y voy a morir triste y desesperanzado. Por eso me vuelvo tan encarnizadamente hacia mis recuerdos. Y por eso, acaso sea también este uno de los móviles que me incitó a escribir. Es placentero rememorar, recrear la vida al lento correr de la pluma. Me gusta alzar de vez en cuando la cabeza y quedarme ensimismado, volcándome sobre el pretérito, desparramándome en él (*Cuando voy a morir,* pp. 45-46).

¿Y qué es el relato de Cossío sino la evocación continuada del tiempo perdido en la lejanía? El pintor, en efecto, ya no vive un presente destinado a fenecer en el plazo de unas pocas horas, sino los últimos estertores de su pasado. En breve, toda su existencia será ya pasado:

> Hacía tiempo que me agitaba impotente, sin esperanza de salvación, en el tremedal del recuerdo. Es nocivo, debilitador y estéril el recuerdo; porque el recuerdo quita a la actividad el don de vivir el presente. Sin embargo, los seres sin facultad para vivir en el recuerdo son almas de erial, páramos donde señorean los vientos sordos, las luces cenitales, páramo de horizonte circular y difuso (*La gota,* p. 276).

La pesimista filosofía del educador de Pedro en la novela de Delibes denota una preocupación, la de la amenaza de la civilización sobre la identidad del hombre, que aparecerá frecuentemente en posteriores obras del autor:

> Él entendía que el hombre de cinco o diez siglos antes vivía más en la realidad que el actual. Se afanaba en levantar murallas, conventos o catedrales, porque tenía un concepto más serio de la vida: conservar la existencia, para llegar a Dios. Nuestro maestro condenaba la frivolidad del hombre moderno, el cual se dice hijo de Dios pero cifra toda su ilusión en disfrutar la existencia terrena (*La sombra,* pp. 52-53).

R. Buckley, al reflexionar sobre el valor del tiempo en esta narración de Delibes, hacía ver que el paso de aquel «no produce más que sucesos que resbalan sobre los personajes sin afectarlos [...] y, en el mejor de los casos, acontecimientos *repetidos, momentos ya vividos*» [22]. Es esta, ciertamente, la actitud que corresponde a la personalidad del protagonista:

> Opiné, para mis adentros, que si la vida normal se componía de otras sesenta unidades como esta, tenían mucha razón los que afirmaban que la existencia era un soplo, el transcurso fugaz de un instante, una realidad que solo daba tiempo para meditar que, aun pareciéndonos mentira, ya habíamos vivido la vida que nos correspondía (p. 58).

---

[22] *Problemas formales en la novela española contemporánea,* Barcelona, Península, ²1973, p. 117.

Cuando, en alguna ocasión aislada, el presente consigue sobreponerse en el juicio de nuestros personajes, se asocia a la prolongada desdicha de la existencia: «Solo vivimos una vez, es verdad. El tiempo pasa y solo queda de éi una sensación de amargo vivir», comenta uno de ellos en *Cama 36* (p. 101). O al temor al futuro, base de la exaltación del momento actual:

> El tiempo no es tiempo cuando pasa así. Hay una dulzura infinita, sin dimensión, en este éxtasis feliz que nos confunde. A un lado está el mundo; al otro, nosotros. Nos ignoramos, y así puede llegarse al límite de lo humano. Mañana. ¿Mañana? ¿Existe mañana? No; hoy no existe. Hoy sólo es hoy para siempre (*ibíd.*, p. 33).

El tiempo, en *Lázaro,* evoluciona en un ciclo de estadios cronológicos diferentes que comienza con la exposición del presente irrepetible:

> En el presente, cuando no tiraba de él ni hacia adelante ni hacia atrás, encontraba una plenitud que le daba idea de lo que debe ser la beatitud. Cualquier cosa lo colmaba; por ejemplo, un pitillo. Lo único importante era entregarse al instante sin reservas. Porque siempre que vivimos estamos viviendo algo eterno (p. 27).

Pero el siguiente paso en el proceso no es progresivo (no apunta al futuro), sino regresivo, hacia el pasado:

> Recorría hacia atrás toda su historia, hasta más allá de los orígenes de su conciencia, donde las referencias a un antes y un después, y un fuera y un dentro, y un yo y un no-yo, que nos permiten ordenar el mundo de la vigilia, se disolvían en una realidad ajena a tales distinciones. Lázaro se sentía antiguo como el mundo; comprendía el lenguaje mitológico: soñaba (pp. 128-129).

Por fin, como punto terminal del ciclo, la estructura temporal se disuelve, al igual que el personaje, en la Nada donde tuvo su origen todo lo existente. Lázaro, como el tiempo, retrocede así al vacío de donde partió:

> El tiempo no existía. Lo instantáneo equivalía a lo inacabable y el vértigo que Lázaro experimentaba era precisamente su quietud, su absoluta e inhumana quietud, la de las cosas que no son pero están (p. 177).

Esta evanescencia cronológica, relacionada en términos existenciales con la carencia de asidero al mundo real, reaparece en otras novelas del grupo. Así, la fantástica aventura de Cossío (¿Cossío?) y Acronisia (eufónico nombre que se explica por sí solo) en la España medieval y la América precolombina nos introduce en un mundo onírico, perdido en la larga noche de los tiempos, que aparentemente nos aleja de la trama central del relato pero que, en el fondo, se inscribe tanto en el marco de las preocupaciones profundas del autor [23] como en el propio desarrollo argumental, en lo que este tiene de recuperación de un cierto pasado.

Esta pérdida de la noción temporal se asocia, en *Hospital general,* con la locura de los personajes, la ostensible del profesor Cortés y la fascinantemente ambigua de María de los Ángeles, quien, inmersa en un universo propio, un tanto suprarreal y un mucho melancólico, se aleja de la banal realidad, despegándose, como Carlos, de un tiempo que se mueve a sus espaldas, ajeno a ella:

> —¿No te da tu vida, en ocasiones, la sensación de ser completamente irreal? Mira, yo muchos días creo que no he vivido. El tiempo es muy corto.
>
> Sí, reconoció Carlos asombrado, aquello era verdad, por lo menos en lo que a él se refería. Muchas veces, considerándose a sí mismo, creeríase aún el estudiante de antaño, como si todo lo que después llenó su existencia no fuese más que un sueño. Se veía con el mismo físico, las mismas ideas y las mismas limitaciones. Aquí radicaba su sensación de inseguridad, porque era el mundo quien marchaba y no él quien iba dejando atrás el mundo (pp. 204-205).

---

[23] I. Soldevila hace notar que «la del tiempo cronológico y sus cualidades de tensión y de distensión» es una de las obsesiones de los personajes de Núñez Alonso (*La novela desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1980, p. 150).

Cuando Cortés exprese también sus dudas sobre la validez de una norma universal de medida cronológica, Carlos se percatará de la similitud existente entre sus propias ideas, las de María de los Ángeles y las del profesor (p. 267). De este modo tan sutil, los límites de la locura se difuminan hasta hacerse reconocibles únicamente en el marco de los comportamientos sociales admitidos. El profesor Cortés, al solicitar permiso para seguir las clases como un alumno más (nuevos conocimientos, nuevas técnicas van dejando atrás su saber) vulnera la norma general, mientras que Carlos y María de los Ángeles no traspasan la frontera y reservan para su propia individualidad las sensaciones de atemporalidad en que coinciden con el otro personaje. ¿Cómo precisar, en definitiva, los contornos del desequilibrio psíquico? ¿Dónde termina la hiperestesia y comienza el asomo de demencia de Aguado, Cossío, María de los Ángeles, el Hermano Gabriel, personajes todos (y otros que también rechazan la realidad como base existencial) evasivos con respecto a la vida? Tal vez solo fuera de ella (suicidio, sueño, locura, retorno al pasado) se encuentran el reposo y la verdad existencial negados por la realidad.

IV

INNOVACIÓN TÉCNICA Y AUTOBIOGRAFÍA EXISTENCIAL

En tiempos en que el realismo absoluto era la pauta por la que se regía la práctica totalidad de la narrativa española, la aparición de *Las últimas horas,* una novela en que la acción se desarrollaba durante muy poco espacio de tiempo en una noche, hubo de suponer una verdadera revelación destinada, sin embargo, a un pronto olvido. Su publicación, en efecto, fue saludada como «el primer ensayo de asimilación consciente de las últimas tendencias de la novela americana en el campo de nuestras letras» [1], al mismo tiempo que el nombre de William Faulkner asomaba en las páginas escritas por la crítica, como base literaria precisa para comprender, siquiera parcialmente, el mundo narrativo de *Las últimas horas.*

En 1949 quedaba aún muy lejos, para la novelística española, el planteamiento de reducción cronológica o espacial que unos años después podría considerarse natural. En este sentido, *Las últimas horas* trasplantaba a España un nuevo estilo de escritura que, por la vía formal más que por la temática, abría brecha en el realismo lineal de nuestra narrativa de los años cuarenta. A motivos argumentales ya señalados, como las complejidades psíquico-existenciales

---

[1] A. Vilanova, «Suárez Carreño y *Las últimas horas*», *Destino,* n.º 751 (29 dic. 1951), p. 19.

de uno de sus protagonistas, Aguado, o a la obsesión por la comunicación visual y la fragmentación de la realidad, el relato de Suárez Carreño añadía la aportación original de un desarrollo narrativo irregular, a la vez progresivo y regresivo, dirigido alternativamente hacia el futuro y hacia el pasado, desde un presente dominado por la impresión sensorial.

¿Por qué, pese a la novedad de estos elementos, la influencia de *Las últimas horas* sobre la novelística posterior fue prácticamente nula? Hoy, en efecto, se recuerda *La colmena* como inspiradora de la renovación técnica que había de seguir en el panorama narrativo de entonces, mientras que el relato de Suárez Carreño solo es fugazmente recuperado por las líneas que a él se dedican en las periódicas historias de la novela española contemporánea.

J. Corrales Egea aventuró que «el tono folletinesco y el carácter costumbrista, realmente anticuado y lindando con lo sainetesco en el diálogo, de esa novela, en la que no faltan sus ribetes de *novela rosa* tampoco» [2] podrían tener mucho que ver en la preterición de *Las últimas horas.* Pero, de ser tal el motivo, ¿cómo justificar el hecho de que la crítica del momento no apreciara en absoluto esos aspectos teóricamente presentes en la obra? Muy al contrario, quienes entonces la analizaron se detuvieron en puntos como su orientación social (y no atendieron a su supuesto costumbrismo), su incorporación a las grandes corrientes de la literatura internacional (para nada hablaron de *arcaísmo* en su planteamiento temático) o su carácter de innovación técnica. Podrá discutirse, por otro lado, si la narración de Suárez Carreño debe ser considerada o no una avanzadilla del realismo social, pero parece muy difícilmente sostenible la reducción a esquemas de *folletín rosa* de las relaciones, tan complejas, que mantienen sus protagonistas.

Las últimas horas, por consiguiente, reunía muchos de los elementos que a un lector culto de la época podían interesarle; sin embargo, la atención de este se decantó hacia una novela, *La col-*

[2] *La novela española actual,* cit., pp. 54-55.

mena, escrita por un autor ya prestigioso, aunque no favorecido por el espaldarazo (con el que sí contaba Suárez Carreño) del premio literario más importante de aquel entonces. Los atractivos suplementarios ofrecidos por una obra, la de Cela, de difícil circulación en España, así como el casi absoluto silencio del autor de *Las últimas horas* tras la consecución del galardón, no bastarían para explicar convincentemente el arrinconamiento de este relato de Suárez Carreño. Como tampoco, quizá, sería razón suficiente suponer que un lector ávido de conectar con la modernidad literaria de fuera de nuestras fronteras pudiera haber visto captado su interés en mucha mayor medida por narraciones que, como *La colmena* o, incluso, *La noria,* de Luis Romero, llegaban más lejos, en su intención formalmente renovadora, del punto en que se detuvo *Las últimas horas.*

No sería arriesgado achacar el olvido en que quedó sumida esta obra a los mismos motivos que provocaron el de *La gota de mercurio,* seguramente el ejemplo más brillante de novela no estrictamente realista de la posguerra. El lector de entonces rechazó la vía intelectual, optando por la continuidad rígidamente realista facilitada por el tremendismo, primero, y el social-realismo, después. A los ojos de ese hipotético lector de *Las últimas horas,* el realismo, social o costumbrista, de la obra quedó ahogado por el *intelectualismo,* psíquico o metafísico, de uno de sus personajes, Aguado, que se apartaba notablemente de aquella continuidad que, por otra parte, permitiría, varios años después de la publicación del *Pascual Duarte* de Cela, el mantenimiento brioso del tremendismo, exacerbación última de un pretendido realismo.

El novelista social de los años cincuenta podía, tal vez, haberse sentido atraído por el mundo de Manolo, pero no por el de Aguado: la crítica concreta a los modelos de comportamiento de cierta clase social habría de aguardar a la siguiente generación, ya a principios de la década de los sesenta. El escaso interés de dicho narrador por planteamientos formales innovadores, además, tampoco podía facilitar su acercamiento a *Las últimas horas,* como no favore-

cería su aproximación a *La gota de mercurio,* que, al igual que aquella, proponía una rígida reducción temporal y, parcialmente, espacial: «La acción de la novela se desarrolla en la ciudad de Méjico, de las 12 a las 24 horas de uno de los primeros días de diciembre de 1947» (p. 13).

Si nos adentramos, por ejemplo, en el terreno de la relación entre expresiones lingüístico-conceptuales y literatura, resultará que la desintegración del idioma llevada a cabo en *La gota* estaba avanzada ya en *Las últimas horas* (y, prácticamente al mismo tiempo, en *Lázaro*; el escaso conocimiento que esta alcanzó por entonces recomienda considerarla, a tales efectos, de forma particular, al margen del círculo de influencias posteriores). Es éste otro dato que emplaza la obra de Suárez Carreño en el pórtico del futuro:

> Su ideación era tan confusa como caprichosa. «Perder el cuerpo aquí... es como un agujero... no se está en ninguna parte... pero no es el sueño... algo duele... no se sabe de fijo... un clavo, una herida... una vez que me quemé de pequeña... ahora llorar... no puedo, Carlos, madre mía, Carlos, estoy sola y no puedo...» (p. 287).

No exenta de interés, desde el punto de vista de la innovación formal, se nos aparece *Cama 36,* novela caracterizada por el hecho de que son los propios personajes los que construyen el argumento, sin que el narrador omnisciente intervenga, en apariencia (la realidad será otra), en su desarrollo: todo lo que en el relato sucede, en efecto, lo conoce el lector a través de los monólogos de aquellos, dispuestos en una ordenación paralela a la progresión narrativa. Cada *capítulo* (aunque la palabra no se mencione en ningún momento, todo monólogo en *Cama 36* puede considerarse como tal capítulo) da pie a que un personaje exponga su versión de la realidad, si bien debe hacerse notar que tal visión particular nunca se aproxima a la interpretación objetiva tamizada por la inevitable subjetividad: la *esperpentización* delatada por las reflexiones de los protagonistas negativos (según la en exceso evidente tesis social del autor) lo impide.

Si algún valor tiene la narración de Nácher no es, probablemente, el literario. Pero no deja de resultar injusto, en un planteamiento que aspire al rigor histórico, el completo olvido en que ha quedado sumido un experimento formal que por su fecha debiera recordarse [3], en lo que significó de empleo continuado del monólogo introspectivo y en lo que quiso suponer de eliminación (siquiera sea teórica) del narrador.

El último paso en este esbozo de evolución formal lo daría, en el campo de la novela existencial española de posguerra, Núñez Alonso con sus dos narraciones. Pero años atrás, en *Lázaro,* Celaya había incorporado numerosos elementos lingüísticamente revolucionarios para el entorno literario español de los años cuarenta. El débito de la obra con el surrealismo en que la poesía de este autor se inspiró inicialmente se encuentra, sin duda, en el origen de la incoherencia verbal que, como reflejo de la anarquía que comienza a apoderarse de la mente del protagonista, transmiten párrafos como el siguiente, en que la caótica asociación de ideas culmina en el desorden conceptual absoluto:

> Par-par-par. No como la mujer. No lo par. El hombre impar; el héroe sin par: Único. I. Alto y solo: I. El falo. No como la mujer. Sin halo. Solo. Impar. Con un cromosoma desparejado. [...] No como la mujer. Lo mejor. ¿La mujer? Mu. Mu. «Mou». Un chocolate blando y pegajoso. ¡Muuu! Una vaca plácida que muge frente al mar. Égloga. Glo-glo-glo: glosolalías [*sic*]. Una vaca blanda. Una vaca de nata. El mar bovino, triste e inmenso, al mediodía. Mar-mar-mar. El mar murmura. La mujer murmura. «¡Múrmura, múrmura!» (pp. 105-106).

La escapada, desde presupuestos existencialistas, al mundo surrealista que vino a suponer *Lázaro* habría de pasar prácticamente desapercibida para crítica y, sobre todo, lectores. De ahí, probable-

[3] S. Burunat no hace mención de la novela de Nácher en su muy incompleto libro *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)* (Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980).

mente, que nadie recordara la novela de Celaya cuando *La gota* fue saludada como una narración *diferente,* intelectualmente ambiciosa (lo que no era pequeño mérito por entonces) y digna de figurar entre las creaciones más destacadas de la novelística española contemporánea. No se olvide, para comprender cabalmente las razones que sustentaban la novedad del intento, que, al igual que Celaya se había mantenido en permanente contacto con la cultura francesa, Núñez Alonso ya había publicado en Méjico y contaba a su favor con un bagaje de lecturas todavía inasequibles para el escritor español medio de la época.

Uno de los ingredientes de *La gota* más atractivos para un lector acostumbrado desde hacía años al esquema expositivo tradicional en el realismo novelístico pudo ser la ruptura lingüística a que el devenir psicológico de Cossío aboca en varios momentos y que, como en el caso del personaje de Celaya, parte de asociaciones mentales espontáneas, de carácter casi surrealista: «Productos de Belleza... Productos para la belleza. Productos en, de, por, sin, sobre, tras la belleza» (p. 28).

El pensamiento del artista se va desintegrando en un magma de palabras emparentadas entre sí únicamente en el plano fonético. El lenguaje, teórico medio de comunicación, ya no es sino un juego incontrolable para el cerebro:

> Esquizofrenia va bien con Acronisia y Acronisia azafrán de garzabache. Acronisia tenía los ojos rasgados como de garza o de gacela (¿Cuál es el ave, cuál el antílope?) y como eran negros como el azabache... (¿Por qué salió al encuentro la palabra azarina? Yo no sé qué significa. ¿Metal, molusco...? ¿Mineral, embrión? Azarina-azaroso, azarina. La Zarina tuvo un final azaroso) (p. 71).

Se derrumban las barreras de la puntuación (¿acaso puntúa nuestro cerebro las ideas que en él nacen?), se descomponen las palabras en letras incapaces de adquirir sentido propio:

> Sónico sonic soni son so s... La S de Sonia quedó sola y refúlgida en medio del caos. Y de las cien ideas que rotaban alrededor de la gota de mercurio se desprendió una O, la del olvido. Y un

> millón de erres acudió a devorar a la o, y las erres se murieron (p. 284).

Meche, el personaje de *Segunda agonía* que «habla sin puntos ni comas, sin mayúsculas, sin nada que sea ortográfico» (p. 101), parece haber resuelto el problema de la puntuación del pensamiento:

> boby todo el día se pasa fuera en la gruta es que ha encontrado quién sabe un mugroso trapo que es la novedad y mi moncho ahí tumbadote dándole gusto a la flojera que no sé para qué dios da fuerza a quien no la usa que una bien falta por otras cosas anda y que si andarás [...] (p. 102).

Con las novelas de Núñez Alonso culmina el proceso de desintegración lingüística y conceptual incoado en la de Celaya. En su solipsismo, el personaje prescinde de las convenciones que posibilitan el entendimiento con sus semejantes, reduciendo así al mínimo imprescindible el número de elementos comunicativos: la autocomprensión no parece precisar de manifestaciones reconocibles por un mundo exterior con el que el individuo no se identifica existencialmente.

Otros aspectos de carácter técnico-estructural merecerían atención, tales como la división bipartita a que tienden las novelas existenciales españolas. *La sombra, Hospital general, Cuando voy a morir* quedan marcadas expresamente por una cesura que divide la narración en un *antes* y un *después,* generalmente referentes a un suceso decisivo en las vidas de los personajes: la despedida de Inge y Carlos en la novela de Pombo Angulo, la de Alexis y Luisa en la de Fernández de la Reguera, la marcha de Pedro a la Escuela Náutica en la de Delibes.

Incluso cuando no hay un reflejo manifiesto de esta estructura bimembre puede existir un núcleo argumental que marque el final de una primera parte y el principio de la segunda: la boda de Sebastián en *No sé* o la página 107 en *Cama 36,* por ejemplo. De una forma más clara, la cópula de Lázaro separa, en la práctica, los dos bloques de que se compondría la narración de Celaya en esa

hipotética disposición estructural: el *antes* y el *después* cobran carta de naturaleza en esta obra, al constituirse el acto sexual en eje bascular de la misma.

Sería exigible, en este punto, proceder a un minucioso análisis individualizado de cada una de las obras aquí estudiadas. Más fructífero, sin embargo (y, por otra parte, más acorde con la naturaleza globalizadora del trabajo), parece un tratamiento unitario que permita una aproximación mínima a un panorama más completo y homogéneo que el derivado de una particularización extrema. Tal vez así se favorezca la fijación de los parámetros formales de la novela existencial española.

La tarea no carece de dificultades. No solo las impuestas por la propia labor de conjuntar los estilos de diez escritores en un único esquema estructural, sino también las originadas por el hecho de que a la hora de valorar estas obras no debe perderse de vista el dato de que, en la mayoría de los casos, se trata de las primeras publicadas por unos autores que, generalmente, subsanarían con posterioridad errores e inseguridades constatables en estos pasos iniciales de sus respectivas andaduras literarias. *Lola,* por ejemplo, se presenta casi impecablemente escrita (cabe deducir que el personaje-escritor habrá pulido considerablemente el material autobiográfico de la prostituta), pero no debe olvidarse que Fernández Flórez ya había publicado con anterioridad y que su caso, por consiguiente, no es asimilable al del resto de los narradores aquí considerados.

No menos correctamente redactada se revela *Cuando voy a morir,* obra de un autor ya curtido en las lides literarias y subliterarias. Recuérdese también a un Castillo-Puche aún titubeante en *Sin camino,* más afirmado en *Con la muerte* y definitivamente asentado con su producción posterior, en constante superación y renovación de fórmulas. Y, en fin, poco hay que decir de un Delibes que, a lustros de distancia de esta su primera novela, no tiene reparo en calificarla como la peor de las suyas [4]. Y, en cualquier caso,

[4] Cf. el prólogo a su *Obra Completa,* I, (Barcelona, Destino, 1964).

téngase bien presente la anotación de G. Sobejano acerca de la preeminencia del lenguaje funcional sobre el artísticamente elaborado en toda nuestra novelística de posguerra: «Cuando lo que ha de expresarse es el sufrimiento, la vergüenza, el error, la soledad opresora o el inútil afán dentro de un mundo decaído, está de más cualquier apariencia de lujo, ni aun verbal» [5]. El propio Castillo-Puche, por citar un ejemplo representativo, confiesa fijarse poco en la técnica y cuidar escasamente la forma [6], afirmación esta que bien podría suscribir toda una generación de autores: interesa, en casi todos los casos, más lo que se dice que el modo de manifestarlo.

La consecuencia más directa (y de mayores repercusiones en el plano del análisis) de esta lógica impericia es la indefinición de los límites que separan al escritor de su personaje (aspecto especialmente patente en *Las últimas horas*): no se acierta a identificar al segundo si no es asimilándolo al primero. Pedro, en *La sombra,* «habla como si hablase Delibes» [7], desde luego; pero no solo él, sino también todos los demás personajes de la novela, la diferenciación de los cuales a través de su léxico se torna completamente imposible. Es la ejemplificación perfecta de la conclusión de G. Sobejano respecto a la actitud del novelista de posguerra sobre este punto: «El personaje-narrador, en parte y en el fondo, es un desdoblamiento del autor» [8]. ¿Quién *habla* (y subrayo la palabra porque el personaje, efectivamente, se expresa de forma oral) en el siguiente fragmento, Enrique o el estilista azoriniano o mironiano que asoma en tantas páginas de Castillo-Puche?:

> —Nos amaneció encima del camión. Un sol mancebo, de carnes doradas, nos fue dando los buenos días en cada pueblecito que atravesábamos. Las vidas nuestras, como mantos mojados de guarda-

[5] *Novela española,* cit., p. 292.

[6] Cf. VV. AA., *El autor enjuicia su obra,* cit., p. 34.

[7] E. Alarcos Llorach, «La novela de Miguel Delibes», en *Ensayos y estudios literarios* (Madrid, Júcar, 1976), p. 186.

[8] *Novela española,* cit., p. 291.

> rropía, al darles el aire, nos parecían banderas de trofeo (*Sin camino,* página 117).

Claro que, por otra parte, el seminarista parece encauzar su sensibilidad por el terreno de la literatura. Habría ganado mucho el relato, probablemente, si un hombre como él, de dotes literarias nada desdeñables, hubiera sido el propio relator de su odisea emocional y psicológica, cuyo carácter confesional reclama una primera persona narrativa. Y, de hecho, al mismo narrador llegará a hacérsele insostenible el mantenimiento de una ficticia omnisciencia (página 68) que hace considerar al lector los beneficios que podría haber reportado una obra como *Sin camino* enteramente monologada, a la luz de pasajes introspectivos tan notables como el de la última fase de la crisis vocacional que aqueja al protagonista (pp. 247-249).

También Alexis parece especialmente capacitado para el ejercicio literario, no solo por la corrección gramatical con que sus líneas están escritas, sino por las fugaces pinceladas con que da cauce a su sensibilidad estética, siempre con la Naturaleza como centro temático:

> La tierra mordía el inmenso disco del sol haciéndolo sangrar de golpe por todas sus venas. El azul del cielo empezaba a palidecer y se tornaba violáceo. La luna era apenas un cendal. Trepaba lentamente por el firmamento, contrapesándose con el sol como en una balanza con el fiel en el infinito (*Cuando voy a morir,* p. 167).

Todos estos datos apuntan, en último término, a una identificación del autor con su obra, identificación trasplantada, en el ejercicio narrativo, a una autobiografía confesional. A semejanza de otros personajes de novela existencial, como los de Beckett o el Roquentin de *La náusea,* los del grupo español encuentran muy a menudo en el relato de su vida una razón que justifica su propio ser humano. Indagar en el yo, conocerse a través de la escritura autobiográfica es la aspiración de varios de ellos, coincidentes en el cauce literario para dar a entender al mundo exterior las circunstacias

dramáticas en que sus respectivas existencias se han desarrollado. El mismo Alexis se plantea el hecho de escribir sobre su vida como una profundización en su identidad:

> No sé todavía muy bien por qué me he puesto a escribir. Debo reflexionar sobre esto. Sí, ¿por qué? Lo único que puedo decir es que, hasta ahora, me resulta muy placentero. Es una experiencia interesante adentrarse en ese terreno casi inédito del mundo interior y sorprender los ecos que dejaron en él los avatares de la existencia (*ibíd.*, p. 11).

El acto de registrar sobre un papel sus experiencias vitales cumple para él una función terapéutica idéntica a la apreciable en otros protagonistas de estas obras:

> Los días pasan con mayor facilidad escribiendo. Me absorbe mi tarea. Por las noches me siento muy fatigado, pero más tranquilo también. Durante estos años he reconstruido continuamente en la imaginación mi existencia anterior. Ahora la escribo (p. 185).

La última línea que el moribundo Alexis escribe («Les entregaré mi pluma dócilmente») signa su adiós a la vida; en su caso, la literatura se enquista en su personalidad hasta el punto de identificarse con la propia supervivencia.

La dedicación al ejercicio literario será un recurso compensatorio para casi todos los individuos que, en nuestra novela existencial, escogen aquel como medio de transcribir su trayectoria vital. Si no resulta sorprendente el hecho de que la mayor parte de estos relatos adopte la fórmula de la autobiografía como sistema ideal para la profundización introspectiva, sí es relevante la intensa preocupación que en sus protagonistas suscita el propio hecho de la escritura. Pedro, por ejemplo, trasplantará a esta su fijación psicológica respecto a la muerte:

> Mi excitación era tan grande que busqué refugio para mi mal en la intimidad de mi prosa desordenada. Pensé escribir un libro. Un intento de orientación para el orbe equivocado. Pretendía trasla-

> dar a sus páginas todos los derechos de los muertos para informar la conducta de los vivos (*La sombra,* p. 167).

Refugio es el vocablo utilizado por el protagonista de *La sombra* para describir su acercamiento al mundo literario (acercamiento que culminará en el relato autobiográfico que se ofrece al lector), y *defensa* será el empleado por Julio al principio de su manuscrito: «Mi única defensa va a ser escribir, no sé si para los demás o para mí mismo» (*Con la muerte,* p. 13). También para él su relato adquiere un valor lenitivo, puesto de manifiesto al despertar de una pesadilla, momento en que anota: «Lo mejor será que me ponga a escribir hasta caer rendido. Escribiendo me sosegaré» (p. 101). Más aún, contemplado desde fuera, desde la óptica del personaje-autor Castillo-Puche, el ser de Julio parece haber asimilado, con la escritura autobiográfica, la razón última que el protagonista no alcanzó a comprender nunca: «Parece que su único objeto en la vida ha sido dejar este auténtico testimonio de una existencia dolorosa y compleja como tantas otras, pero muy particular» (página 315).

La reflexión sobre la escritura (literatura dentro de la literatura) es una constante en la mayor parte de estas novelas existenciales, como si el proceso de interiorización del personaje se correspondiera con la introspección en el mismo hecho literario que le está sirviendo de base para comunicarse consigo mismo (fundamentalmente) y con el lector y el mundo exterior (de forma subsidiaria). ¿Qué interés puede guiar a una prostituta como Lola a narrar sus experiencias? No es el suyo un caso semejante al de otros personajes que necesitan escribir para justificar su existencia o para revivir un pasado consustancial con su presente. Ella escribe porque Juan se lo ha recomendado como medio (el único) de inmortalizarse. Tal vez el *existencialista* Juan pensara en Unamuno cuando sugería a su compañera la necesidad de dejar un testimonio escrito de su azarosa vida:

> El otro día le amenacé con dejar de darle a la pluma, y me dijo que bueno, que lo dejara: que peor para mí. Porque me quedaría tiesa cualquier día o me iría poniendo hecha un pellejo y nadie se acordaría de mi persona (*Lola,* p. 238).

Lo que en principio fuera admitido como un pasatiempo intrascendente llega a convertirse, para Lola, en una extraña obsesión que la fuerza a proseguir la redacción de su autobiografía:

> Cada vez me agrada menos seguir estas escrituras. Y si al cabo de algunas semanas más cojo de nuevo mi pluma es porque alguna rara afición y querencia a estos papeles me obliga a continuarlos todavía (p. 408).

Lola incluso se permitirá el lujo (a fin de cuentas, es buena lectora desde que Juan la acompaña) de incluir en su relato alguna nota a pie de página «para que se vea que sé hacer bien las cosas» (p. 53), procedimiento este al que el narrador de oficio que fue Fernández Flórez recurrirá, como un toque más de veracidad, para corregir un nombre extranjero mal transcrito por la protagonista (página 404).

El tema de la literatura vivida (su conexión con la realidad) es algo más que un apunte ocasional en *Lola.* No es casual (de nuevo el guiño al lector) la alusión, por parte del personaje, a *Nada,* novela de la que «los papeles hablaban mucho» (p. 183) y que, como es bien sabido, alcanzó notoriedad por su cercanía a lo que entonces se entendió como *literatura viva.* Es este tipo de lectura el preferido por Lola: en la mayoría de los libros que ella conoce, se lamenta, «la gente no habla [...] jamás como se habla en la vida, pues se dicen siempre palabras nobles y empalagosas» (p. 18). La obra de Fernández Flórez, de esta forma, se convierte en un subrepticio alegato contra cierto estilo literario (influido, en buena parte, por las insulsas traducciones del momento) poco conectado con la realidad (o una parte de esta) a la que pretendía acercarse *Lola.* El diálogo que el personaje-autor Darío mantiene con su amigo Juan es suficientemente ilustrativo:

—Desde hace algún tiempo, he dejado de creer en cierta clase de literatura. En la literatura literaria, ¿comprendes?

—Creo que sí.

—Pienso también que, mientras vivan hombres, la novela no fenecerá, aunque liquide su tormentoso pasado. Por eso creo en la literatura viva, no en la momificada, y por eso también es cierto que entre los idiotas trajines de mi vida me he detenido algunos momentos a pensar en la posibilidad de escribir una novela activa, con la menor cantidad posible de morfina literaria.

—Pues aquí la tienes (*Lola,* p. 433).

Como *Lola,* también *Con la muerte* aspira, por diferente camino, a aparecer como *literatura viva* y *vivida,* hecho recalcado en más de una ocasión en la novela de Castillo-Puche, en no escasa medida protagonizada por una Hécula (la Yecla real) que «ha producido, y seguirá produciendo, estridencias terribles en la literatura» (p. 16) [9]. La interpenetración vida real-vida escrita o ficticia se efectúa no solo a través de la voluntad, por parte de Julio, de dejar sus pertenencias a «José Luis Castillo-Puche, que vive en Barquillo, 40» (p. 252), sino, de una manera especial, en el testimonio, hirientemente real, de la propia vida del personaje, de quien afirmará su albacea literario que «solo cuando es verdad, cuando se escribe con la propia sangre, desnuda el alma ante las cuartillas, se puede escribir así» (p. 311). Otros datos vinculados con el mundo de la creación literaria acompañan, en fin, el devenir vital de Julio: su lectura de *Guerra y paz,* alguna referencia a los *disolventes* Wenceslao Fernández Flórez y Enrique Jardiel Poncela... [10].

La preocupación por la literatura dentro de la literatura como motivo secundario (pero, de alguna manera, trascendente en el plano ontológico) dentro de estas novelas existenciales quedaba aún

[9] Baroja y Azorín son los nombres a que se refiere el comentario.

[10] El sacerdote con el que, durante la guerra civil, se confiesa Julio amonesta a este en los siguientes términos: «—No leas nunca más a esos autores: Jardiel Poncela y Fernández Flórez son basura y veneno, veneno y basura» (*Con la muerte,* p. 194).

más marcada en la anterior narración de Castillo-Puche, protagonizada por un seminarista autor de al menos dos ensayos, de títulos bien significativos sobre el carácter a la vez dramático y soñador de Enrique: *El sentimiento griego del dolor* y *La lógica de las leyendas.* A través de pasos diferentes, los gustos literarios del personaje irán conformando ante el lector otros rasgos de su individualidad: Stendhal y San Juan de la Cruz, Tagore y Chesterton, Rilke y Miró y, naturalmente, Valera y su *Pepita Jiménez,* sin olvidar a un Lope de Vega con el que Enrique llega a establecer un cierto paralelismo vital.

Seguimos, pues, a unos personajes con unas inquietudes culturales que, por sí solas, explicarían sus indagaciones existenciales. El autor, por su parte, se encargará a menudo de hacer compatibles los conocimientos de sus protagonistas con el carácter de sus reflexiones o de su comportamiento. El hecho, por ejemplo, de que Alexis, conocedor de la escultura de Scopas (*Cuando voy a morir,* p. 128), del teatro benaventino (p. 56), de Proust (p. 132), con nociones de lengua latina, sea capaz de atentar contra la integridad física de una mujer se justifica al principio del relato:

> El título de licenciado en Medicina que ostento, la cultura extensa, a juicio de algunos, que he llegado a poseer, no han influido apenas sobre mí. A pesar de todos los postizos intelectuales, he seguido siendo un hombre de las cavernas: un bárbaro (p. 8).

La corrección estilística con que Alexis pergeña sus líneas autobiográficas queda, gracias a las previsoras indicaciones que él mismo se encarga de apuntar, perfectamente explicada ante el lector, sin perjuicio de la verosimilitud de sus reacciones instintivas:

> Me entregué con ardor a la lectura de obras no solo de medicina, sino de arte, filosofía, literatura, historia... Es decir, de cuanto se ofrecía a una curiosidad insaciable que no había podido apaciguar en mis años estudiantiles. Descubrí, con gran pasmo mío, un enorme poder de asimilación que me permitió reunir en un corto tiempo un vasto depósito de cultura (p. 130).

Como impulsados por una angustiosa sed de conocimiento universal, los protagonistas de varias de estas obras ahondan en la lectura, dando así pie al ejercicio literario que llevarán a cabo en el momento de escribir sus respectivas autobiografías. Es el caso de Pedro, en *La sombra:*

> Estudiaba o leía a toda hora, con un afán insaciable de saber, de conocer, de desentrañar un mundo tan complejo, tan vario y tan incoherente. Año tras año iba jalonando mi esfuerzo y mi vida con un nuevo avance intelectual, dando unidad y armonía a los muchos cabos de ciencia que en mi cerebro permanecían sin atar (p. 137).

Habitualmente, nuestro personaje se permite largos excursos digresivos sobre temas intelectuales de su particular interés. Una erudita conversación sobre la inteligencia humana ocupará, por ejemplo, hasta catorce páginas de *Segunda agonía* (pp. 293-306), novela que da cabida, así mismo, a meditaciones de su protagonista sobre el Universo, en la línea de las de Pascal o Spinoza, filósofos cuyas obras acompañan la voluntaria soledad de aquel.

La nómina de figuras intelectuales destacadas que desfilan por *La gota* recorre diversos campos del saber: la Filosofía, la Ciencia, la Música, la Literatura y, por supuesto, la Pintura. El amplio conocimiento del pintor, evidentemente, no se restringe a su especialidad, sino que abarca todas las formas culturales. De ahí su intento de ofrecer una visión de conjunto:

> La poesía es, dentro de la fenomenología del arte, el polo opuesto a la pintura. Los pintores ponemos nuestra inteligencia —cuando la tenemos, que no nos hace mucha falta— al servicio de la sensibilidad. Y los poetas supeditan la sensibilidad a la exigencia expresiva de la inteligencia. Los músicos son otra cosa. Por más instintivos, se evaden alegremente de la inteligencia... y geometrizan con el sentimiento (p. 218).

Pero ¿tiene el conocimiento de la realidad un fin que no se localice en sí mismo? ¿Contribuye a la felicidad del hombre que a él

accede? La novela existencial española aporta una respuesta negativa a este último interrogante. Toda la vasta cultura de Cossío no le permitirá desentrañar el misterio de su vida, la *causa* que lo incita al suicidio. Muy al contrario, es precisamente su bagaje intelectual el que lo ha conducido a preguntarse por su propio existir y por el de los seres y objetos que lo rodean, sin conseguir hallar respuesta en la realidad cercana y viéndose obligado a rastrear, a lo último, en lo transterrenal.

La dicha no parece posible para el hombre que conoce o que, al menos, está en disposición de conocer. De ahí el profundo recelo que embarga a Juan ante las ansias de aprendizaje manifestadas por Lola, quien transcribe así los comentarios de aquel sobre el particular: «Me dijo que [...] estos estudios no añadirían la menor felicidad a mi vida, sino todo lo contrario» (*Lola,* p. 345); la cultura, en efecto, «quita la seguridad a la gente» (p. 346) y, en definitiva, «el saber da mucha amargura» (p. 369). Todavía más, cuando Lola sufre la crisis que la fuerza a recurrir a los servicios del psicoanalista, ella misma reconoce: «Mis lecturas me han hecho saber mucho más de lo que yo debiera conocer» (p. 408).

En la ignorancia reside la felicidad; en el conocimiento, la desdicha de sufrir la impotencia para transformar la realidad que tanto detesta Juan. Un apunte complementario sobre esta desconfianza en la cultura podría proporcionarlo el temor de los personajes de Nácher a dar curso libre a sus pensamientos: «No pienso, no pienso. No deseo pensar. Pensar es desesperarse y dejar de vivir», afirma María en *Cama 36* (p. 123). Es una idea que preocupa también a Anita: «Tengo miedo al pensamiento» (p. 104). Y en idéntico rechazo al discurso racional, fuente de inquietudes, incide Pedro en la otra novela de este autor: «Pensar es desesperarse» (*Buhardilla,* p. 109).

Si en la escritura de las propias experiencias vitales encuentran nuestros protagonistas desahogo para sus angustias, en la cultura y el conocimiento de la realidad teóricamente proporcionado por ella no pueden ver sino un enemigo que los acerca a unas preocupa-

ciones a las que sus sensibilidades se muestran especialmente receptivas, con el riesgo de inestabilidad psicológica que ello supone. La felicidad, posiblemente, solo está al alcance de quienes, como *la Inocente* de *Las últimas horas,* viven en un mundo autista que ni siquiera las gotas de lluvia osan profanar.

V

SÍMBOLO Y REALIDAD SOCIAL

Apegada en casi todas sus manifestaciones (*Lázaro* y, en otro sentido, *La gota* serían las excepciones) al realismo que caracterizó la narrativa española de posguerra, nuestra novela existencial hace pocas concesiones a la superación de aquel mediante fórmulas simbólicas o transreales. De ahí que, ante la esporádica aparición de algún elemento interpretable, el propio autor se encargue de aclarar su significado. Cuando no es él quien ofrece la clave, es su personaje el intérprete, como Pedro ante la corbeta encerrada en una botella:

> Una tarde, adiviné inesperadamente el nexo palpitante entre mi vida y la minúscula corbeta prisionera en el frasco. Yo también poseía en mi interior una corbeta deforme, menos gallarda y airosa que aquella. El monstruoso prejuicio que me roía había perforado mi ser de la misma manera que la corbeta la botella (*La sombra,* p. 169).

El acto de arrojar tal objeto al mar signa la despedida simbólica de la vida en soledad absoluta que el protagonista de la novela de Delibes había elegido como opción existencial. La corbeta, así, queda transformada en proyección inmaterial de la introversión que aqueja a Pedro [1].

[1] «Existencialmente, la corbeta dentro de la botella puede interpretarse como un símbolo de la subjetividad cerrada, propia del hombre que ha decidido romper

Características similares adquiere la representación de los barrotes de la puerta que da entrada al madrileño Parque del Retiro, barrotes ante los que se ha detenido Carmen, atentamente observada por Manolo. Este será el encargado de trasladar la realidad del objeto y el acto a la trascendencia del símbolo de una vida existencialmente aherrojada [2]:

> La chica se había cogido las manos a los barrotes. Aquello tenía mucho de extraño. Así, cogida de los hierros delgados y silenciosos, la mujer parecía como un preso fantástico. Un recluso inexplicable que, estando en libertad, pugna por salir de una prisión que no existe. [...] «Parece otra cosa. Como si ella estuviese presa y esto, que es la calle de Alcalá, fuese una celda o cosa así donde ella, encerrada, sufriese» (*Las últimas horas*, pp. 69-70).

El incendio de Santander coincide exactamente con el momento en que se va a consumar la entrega del seminarista de *Sin camino* a la mujer. Enrique no dudará en conceder al acontecimiento un valor de advertencia divina, incluso de castigo por la negación práctica de sus principios morales teóricos:

> La figura de Enrique arrodillado en medio de la calle, con los brazos en cruz, resultaba grotesca y desamparada. La gente pasaba corriendo por su lado sin hacer el menor caso de su actitud. «Ya estoy, Señor, aquí. Me has salido al paso y aquí me tienes. Gracias, Dios mío» (p. 185).

En su enjuiciamiento, no obstante, el suceso asume una resonancia universal, no restringida a la particularidad del caso indivi-

---

todo vínculo con el mundo perecedero y finito» (G. Roberts, *Temas existenciales*, cit., p. 228).

[2] P. Ilie deduce de este episodio que «tras las impresiones del golfo se extiende un mundo del hampa de la postguerra cuyos miembros están sometidos a vigilancia y acoso» (*Literatura y exilio interior (Escritores y sociedad en la España franquista)*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 259). Deben manejarse con toda precaución las sesgadas ejemplificaciones, extraídas de obras literarias de la posguerra española, con que el autor aspira a corroborar sus particulares tesis ideológicas.

dual. No se castiga únicamente su propia falta, sino la colectiva de la Humanidad: «—Ha sonado la hora. Somos unos brutos todos. Este mundo es un asco, y está bien, muy bien, que el fuego lave la corteza de la tierra» (pp. 180-181).

No parece preciso insistir en el significado simbólico-existencial que adquiere la presencia de recintos cerrados en nuestra narrativa existencial de posguerra: seminario, hospitales, buhardilla son marcos de la opresión psicológica a que la misma vida somete a varios de sus protagonistas. Si el ámbito sanitario no llega a cobrar en *Hospital general* dicho valor, sí resulta ser esta novela la que incorpora mayor número de elementos vagamente connotados de trascendencia existencial. Además de esa agua que acompaña siempre las apariciones de María de los Ángeles, al etéreo aroma de irrealidad que se extiende por la obra de Pombo Angulo contribuyen los cuadros de *Zubizarreta*-Alsúa:

> Una mujer, muy sola, tendía los brazos hacia un pájaro. El pájaro era negro, fuerte y poderoso. La mujer semejaba huir de un mundo brillante y rendido que se le ofrecía en la distancia, con sus luces y su música. El pájaro volaba sobre su cabeza, indiferente a todo, a la mujer incluso. Y la mujer, a su vez, no miraba al pájaro, sino al mundo del que huía. Zubizarreta titulaba a este cuadro «Amor» (p. 242).

En estas pinturas quedan compendiados los grandes temas de la novela: amor, soledad, dolor. En el aislamiento de su silencio, Alsúa ha representado la metáfora de la vida en que, de algún modo, llega a convertirse *Hospital general.* Todas las correspondencias son posibles a partir de este esquema difusamente simbolista: la soledad de Alsúa y de sus personajes individualiza la de todos los hombres; los enfermos retratan, en su intento de distanciarse de la penosa realidad que los cerca (ejemplo, los dementes que han creado su propio mundo de fantasía), la huida de un universo hostil; el imposible amor de Inge hacia Carlos, en fin, representa la búsqueda de la inalcanzable felicidad a que aspira el hombre.

El colofón de *Hospital general* toma cuerpo en otro objeto simbólico. Al igual que hiciera el anillo arrojado por Pedro, en *La sombra,* a la tumba de su amigo Alfredo tras la muerte de Jane (p. 306), la sortija que un día entregara el profesor Cortés a Carlos pone la rúbrica final a un afecto truncado.

La interpretación última de algunas de estas novelas exige el mantenimiento de una cierta concepción simbolizante como base literaria en que sustentarse. Es el caso de *Las últimas horas,* cuya condición de novela verdaderamente existencialista puede discutirse a partir de este dato. Recuérdese, como apunte complementario, la visión del mundo de los existencialistas españoles que se presenta en la siguiente obra narrativa de Suárez Carreño, *Proceso personal.* En ella, ese pequeño universo está contemplado no en el marco de una psicología individual (como, a través de Aguado, sucedía en *Las últimas horas*), sino en un ámbito social (retrato literaturizado de las *Cuevas Sésamo*), dentro del cual se mueven seres extravagantes, uniformemente ataviados en su desaliño y, naturalmente, con un conocimiento de última hora sobre las novedades culturales. Es la descripción de un existencialismo poco menos que turístico, casi una hispanización del Saint Germain parisino; el otro rostro de un fenómeno que podía procrear reflexiones dramáticas como las de Aguado a la vez que meditaciones superficialmente tristes, artificialmente cargadas de dolor metafísico, como las de los existencialistas de *Proceso personal.*

¿Existía un propósito deliberado de ofrecer, en dos novelas sucesivas, la faz completa del existencialismo, en lo que este tenía de angustia real e individualmente padecida (*Las últimas horas*) y de hecho sociológico protagonizado por jóvenes barbados y grandilocuentes (*Proceso personal*)? Es más verosímil la idea de que la segunda obra ahondase en una cierta visión del existencialismo que la crítica de entonces no acertó a apreciar en *Las últimas horas,* probablemente a causa de su natural interés por asimilar la novedad foránea, como respuesta a la indigencia de los moldes narrativos autóctonos. No se vio en la primera novela de Suárez Carreño

el posible anti-existencialismo, sino que, por el contrario, se defendió su carácter de relato existencialista. Pero la incorporación (más que patente, por otra parte) de esquemas de pensamiento asimilables a esa corriente filosófico-literaria no implicaba (y ese fue el aspecto que se omitió por aquellas fechas) la automática asunción por parte del autor. Es en la oposición de los mundos sociales que representan Aguado y Manolo donde muy posiblemente se encuentra la clave de una interpretación que acerca *Las últimas horas* a la narrativa social más que a la individualista o existencial: uno de los puntos más olvidados por la crítica que ha enjuiciado esta obra en las últimas décadas, en efecto, es la consideración de la misma como puente entre las dos etapas novelísticas, en ninguna de las cuales llega a integrarse con claridad (y de ahí, quizá, su importancia histórica).

Considérese la conclusión de *Las últimas horas* a partir de la idea de que el narrador ha pretendido conducir a los tres personajes centrales a una situción idéntica (el accidente) de la que parece forzoso extraer ciertas derivaciones: el hecho determinante de que en ella confluyan individuos (Manolo por una parte, Aguado y Carmen por otra) que en condiciones normales difícilmente coincidirían, parece obligar a ello. Y, en efecto, ya E. G. de Nora advirtió en este final la culminación de lo que él consideraba «casi ingenuo y esquemático simbolismo que informa la concepción de estos tres personajes típicos» [3]. J. Domingo se aproximó notablemente al núcleo del problema interpretativo cuando señaló que la obra de Suárez Carreño

> enfrenta a estos dos mundos: angustiado, turbio y visto a una luz misteriosa el de los poderosos, y más claro, definido y recto el segundo, con una solución simbólica y de sentido social preestablecida por el autor [4].

---

[3] *La novela española,* cit., III, pp. 144-145.

[4] *La novela española,* cit., II, p. 59.

Si es así, ¿por qué, sin embargo, estos dos críticos figuran entre los más significados defensores de la denominación de *existencialista* aplicada a *Las últimas horas?* Parece incuestionable el hecho de que el autor pretendió enfrentar esos dos mundos sociales que por caminos tan aparentemente divergentes fuerzan a transitar al lector: el de una burguesía que, encarnada en Aguado, disfruta de una situación económica desahogada, y el de los bajos fondos (Manolo), que se encuentra ante el problema de alimentarse diariamente, sin posibilidad de que sus pensamientos se eleven a abstractas regiones metafísicas. Cabría hablar, pues, de una tácita oposición entre la falsedad de los problemas psicológico-existenciales de cierta burguesía y la veracidad de los problemas económicos de la clase social a que pertenece el golfo. Al final de la obra, una suerte de modernizada *justicia poética* hace que, sometidos los tres personajes al imperio de la misma circunstancia, sea precisamente Manolo el único que salve su vida.

Aguado, por otra parte, es el directo responsable de la muerte de la mujer cuyo cuerpo ha comprado y cuya actitud entreguista contrasta vivamente con el insobornable individualismo de Manolo. Únicamente este, dotado de una pureza vital de la que los dos personajes restantes carecen por diferentes motivos, sale indemne del trágico suceso. Si Aguado y Carmen encuentran o no en la muerte (y parece que sí) la serenidad existencial que no les fue dado alcanzar en vida es una cuestión secundaria a efectos de interpretación final de *Las últimas horas*: lo que se impone, por encima de cualesquiera otros elementos, es el hecho de que Manolo seguirá viviendo, sin siquiera preguntarse el porqué ni el para qué, atento solo al cómo.

La novela, sin embargo, ha ido aportando en su transcurso otros datos que refuerzan esta interpretación, distante de planteamientos existencialistas apriorísticos. Al menos en dos ocasiones, el golfo hace notar que los traumas de Aguado son ignorados por él. Mientras que para el burgués el problema de su vida es mental, para Manolo es económico. Este únicamente puede pensar de qué forma subsistir día tras día en condiciones tan difíciles:

—Esas cosas que usted cuenta me parece que solo les pueden pasar a los que tienen dinero. Nunca conocí a un pobre que hablase así. Nuestros dolores son diferentes (p. 253).

En las últimas páginas, ya acaecido el suceso, el narrador omnisciente insistirá en el mismo punto, trasladado al pensamiento del golfo: «Él no podía permitirse el lujo de atormentarse como le había visto hacer al hombre que aquí a su lado estaba ahora muerto. No. Él era un golfo de la calle, nada más que eso» (p. 295).

Si el único rasgo existencialista de *Las últimas horas* son las angustiosas preocupaciones de Aguado, si estas tienen caracteres más psíquicos que propiamente metafísicos, y si tanto la conclusión de la obra como los datos internos que a lo largo de ella nos han sido proporcionados avalan una interpretación social (dentro de la cual una actitud vital, la criticada, se identificaría con la postura del personaje burgués, y otra, la defendida, con el instinto de supervivencia del golfo), parece difícilmente sostenible la calificación rigurosa de *existencialista* para la novela de Suárez Carreño, entendida en su globalidad y no en una parte de la misma.

Un buen número de críticos, pese a todo, ha negado abiertamente el carácter social de *Las últimas horas.* Pero, de haberse planteado una obra escrita en 1949 un propósito expreso de crítica social (todavía no era llegado el literariamente monocorde tiempo de la denuncia), ¿podría haber ido más allá del punto a que accedió la de Suárez Carreño? *La colmena,* sin remontarnos más lejos en el tiempo, padeció los rigores censorios, sin que actuara como atenuante la procedencia ideológica de un Cela que, sin duda alguna, disfrutaba de una benevolencia oficial poco común.

Para D. Villanueva, por ejemplo, «ni Ángel, ni Carmen, ni Manolo, por sus peculiarismos notables, son representantes de sus grupos sociales» [5]. S. Sanz Villanueva, por su parte, tras coincidir en que *Las últimas horas* «tiene más de formulación costumbrista que

[5] *Estructura y tiempo reducido en la novela,* Valencia, Bello, 1977, p. 185.

crítica» [6], señala que esta última «no va más allá de lo aparencial ni en la indagación de causas ni en la exposición de consecuencias» [7].

Examinemos, pues, la validez de estos juicios. Quizá el rasgo más sorprendente, a primera vista, de los personajes de los bajos fondos diseñados por Suárez Carreño sea su plena conformidad con la situación social establecida, su resignación más humana que cristiana (Manolo no ha aprendido a rezar). Para el golfo, la muerte, a la postre, terminará igualando a todos los hombres, ricos y pobres:

> Si había odiado, sin él saberlo, a los hombres que, como este [Aguado], eran poderosos y tenían enormes cantidades de dinero, ahora se consideraba en paz con todos ellos. Y no solo con ellos, sino con todos los hombres por el mero hecho de serlo. «Sí —pensó Manolo—, un hombre que tiene que morir igual que yo lo haré algún día, no me puede ser indiferente» (*Las últimas horas,* p. 286).

La pobreza no impele a Manolo a reflexionar en términos dialécticos, sino que suscita en él unas consideraciones igualitaristas, incluso solidarias que, en sí mismas, son ya una crítica a los planteamientos contrarios de un Aguado que confiesa no entender a sus semejantes. El golfo pensará de quienes gozan de una posición económica desahogada: «Son como nosotros. Igualitos que nosotros» (p. 241).

Sí creo posible, pese a la opinión generalizada, elevar a un nivel de relativa representatividad social a los personajes de *Las últimas horas.* Que una interpretación posterior valore positiva o negativamente el intento no debe afectar a la consideración del propósito de que se partió. Ni el comportamiento de Aguado (el social, no el psicológico, se entiende), ni la resignación de Manolo llegan a una individualización tan extrema como para negar de raíz esa pretendida representatividad, independientemente de que, por supuesto, no exista correspondencia biunívoca entre la intención y el logro.

---

[6] *Historia de la novela social,* cit., I, p. 55.

[7] *Ibíd.,* p. 307.

Dentro del mundo social encarnado por Manolo (prosigo con la exposición de datos intratextuales) no es él el único personaje que se manifiesta verbalmente en ese tono de sumisión comprensiva que tanto puede sorprender en una lectura apresurada de *Las últimas horas*. Eduardo, otro de los integrantes de ese orbe de los desheredados, comenta en cierto momento: «—Las cosas son como son. Por eso somos nosotros pobres» (p. 41). El proceso dialéctico de oposición social queda establecido entre los incomunicables mundos de la burguesía y de la cuasi miseria, y no dentro de cada uno de ellos: todos los personajes de los bajos fondos que desfilan por el relato mostrarán, en mayor o menor medida, una resignación que no se ve contrapesada por ninguna actitud de rebeldía. En este sentido, la versión de esta parte de la realidad es, si se quiere, parcial.

Como también lo es la que de la burguesía se presenta en *Las últimas horas*. El noctambulismo de Aguado simboliza, de algún modo, el de su despreocupada clase social, pero, al igual que sucede con el panorama de la clase baja, la visión de este grupo tampoco ofrece fisuras por las que vislumbrar valor positivo alguno. La parcialidad que se derivaba de la muestra seleccionada en el mundo al que pertenece Manolo compensa la parcialidad ejemplificada por la muestra procedente del mundo de Aguado. La carencia de dialéctica interna dentro de cada uno de los dos bloques parece reforzar la idea de que el autor quiso crear niveles de representatividad homogénea en cada caso: no hay personajes *positivos* en el mundo burgués, de la misma forma que no hay asomo de rebelión en el mundo de la pobreza.

Realidades penumbrosas como el estraperlo (p. 27), o el soborno a personalidades políticas influyentes (p. 43) se complementan, en lo referente a la crítica social, con un obsesivo temor, por parte de los personajes de la clase social baja, hacia la policía, cuyas actividades habituales eran, por razones obvias, del perfecto conocimiento del autor: «A una hora tan temprana no suele hacer sus redadas» (p. 99).

Las últimas horas, bien es cierto, solo roza la epidermis de la crítica social [8], pero no llega a caer en el mero costumbrismo: con razón puede considerársela como un documento narrativo anunciador de la novela social. Sus limitaciones, a decir verdad, son las mismas a que todo relato de la época podía estar condicionado, literaria (molde realista) y políticamente (¿hubiera traspasado *Lola* las fronteras de lo oficialmente permitido sin el convincente añadido moralizador?).

Pero no abandonemos todavía el resbaladizo terreno de las interpretaciones, a medio camino de la crítica social y el simbolismo, de algunas de estas novelas existenciales, blanco predilecto, curiosamente, de algún analista empeñado en traspasar los límites (bien modestos) de la textualidad. ¿Cómo ver, por ejemplo, la noche de *Las últimas horas* como «una prisión de la sociedad franquista» [9]? ¿O cómo reconocer, en la persecución a que (como resultado de la agresión por él perpetrada) es sometido Julio en *Con la muerte,* a una policía «trasplantada a una esfera metafísica que abarca la dialéctica de muerte y salvación», seguramente en aras de un ciudadano «acostumbrado a los absolutismos de un estado policial y una iglesia dogmática» [10]? El crítico, deslizado ya por la pendiente del subjetivismo ideologizante, no acierta a considerar el hecho de que tras las insustanciales referencias, en la novela de Castillo-Puche, a la masonería, los himnos falangista y comunista, figuras políticas del momento, acontecimientos históricos se encuentra un novelista atento a la captación de la contemporaneidad, y en modo alguno un politizado metaforizador de la realidad. Ningún significado ideológico se oculta, desengañémonos, en el acoso policial a Julio, episodio perfectamente explicable por necesidades argumentales y que no precisa de recurrencias interpretativas simbólico-políticas.

---

[8] Para R. D. Pope, el autor reduce «la importancia definitoria de la pobreza que muestra», «en nombre de un humanismo existencialista» (*Novela de emergencia,* cit., p. 111).

[9] P. Ilie, *Literatura y exilio interior,* cit., p. 258.

[10] *Ibíd.,* p. 254.

Más crítica se había mostrado la anterior obra de Castillo-Puche. El inconformismo individualista que caracterizaría la posterior producción de este autor ya empezaba a manifestarse en un Enrique al que «tienta hablar de la injusticia social» (*Sin camino,* p. 69) y comunicarse con los obreros para atraerlos al sendero de la religión (p. 70). La panorámica social de estas líneas apunta unas ansias igualitarias que definen el pensamiento del seminarista:

> Abundaban en esta parte los chalecitos burgueses. Junto a estas casas aristocráticas se levantaban las chozas miserables y pobretonas de la barriada de pescadores. Contrastaban [*sic*] enormemente la presunción de las terrazas señoriales con la lobreguez de las casuchas tristes y pestilentes (p. 111).

Alusiones directas al falangismo, la Segunda Guerra Mundial, el Opus Dei, las relaciones Iglesia-Estado en una era histórica ideológicamente uniforme coronan el sentido crítico de una novela que no pudo superar las trabas impuestas a su publicación:

> —Yo lo que quisiera es que la Iglesia o se independizara del movimiento estatal o se entregara de veras, con entera responsabilidad, pero de ninguna manera a medias. Y en esto, muy ceñidos a lo siguiente: Amplio margen intelectual, mucha libertad para pensar y decir lo que se piensa; que los intelectuales no se vean constreñidos en su curiosidad, puesto que no hay miedo a que choquen nunca con el dogma. En lo social, más valentía, más descaro; más revolucionaria y avanzada tiene que colocarse la Iglesia para que el Estado recule hacia esas distintas fases del capitalismo... (p. 209).

La novela existencial española no obvia planteamientos de crítica social, pero es evidente que no figuran entre las atenciones prioritarias de unos personajes volcados en la interioridad de su yo. Sin embargo, el factor social puede convertirse en determinante para el futuro de aquellos, en alguna de sus fases. Decisivo será, por ejemplo, para las posteriores vicisitudes vitales de Alexis su rechazo del afecto que le brinda Luisa. En la negativa del protagonista de

Cuando voy a morir pesa tanto ese repliegue, ya analizado, ante el fenómeno amoroso como su firme creencia de que él nunca podría adaptarse al mundo burgués del que procede su compañera de estudios:

> No me gustaba su ambiente, y menos aún su fortuna. Nunca me hubiera resignado a ser el marido de una mujer rica. Y, además, un marido de baja extracción. Aquellos burgueses finchados. Hombres de grandes tripas y de pequeñas cabezas. Mujeres de raquítica inteligencia y de voluminosos senos. Y aquellos sus retoños, tan miserablemente vacíos. No me gustaban (p. 105).

Olvidar, en un planteamiento histórico global, la narrativa social de Nácher no es hacer justicia a la trayectoria literaria de un autor que desde el inicio de su producción incorporó a sus obras la crítica social de la realidad como presupuesto fundamental y, en algún caso (*Los ninguno*), prácticamente único [11]. Ya en *Buhardilla,* esa orientación social se plasmaba en la figura del pintor al borde de la muerte por inanición y enamorado de una jovencita burguesa que lo tomaba como pasatiempo y objeto exhibible ante los amigos. En las páginas finales de la narración, desarrolladas en el marco de un balneario, culminaba la trama antiburguesa, continuada, con otro esquema, en *Cama 36* (personajes del *señor* Ramón y Lorenzo). María, forzada a sustituir a su marido, enfermo, en su puesto laboral, reflexiona sobre sus circunstancias socioexistenciales en estos términos:

> Somos pobre gente, obligados al servilismo, aceptándolo como un favor que nos hacen. Para apenas vivir. Solo para deslizarnos silenciosamente por la vida, como agarrados a un tablón que nos

[11] Especialmente significativo de este olvido es el hecho de que un especialista con tan impresionante bagaje de lecturas como lo es S. Sanz Villanueva no estudie a Nácher en su *Historia de la novela social* —alega, a propósito de *Los ninguno,* su tardío conocimiento de la obra (I, p. 169), a pesar de que él mismo, en su libro *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)* (Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972), citaba años atrás el nombre del narrador (p. 20, n. 21).

> sostiene. Luchando para no sucumbir y sin saber por qué ni para qué vivimos (*Cama 36,* p. 66).

El feroz individualismo de Cossío sustenta, probablemente, su despiadada burla de los poderes económico y burgués-nobiliario, el primero representado por un banquero (irónicamente llamado Ángel Custodio) a quien el pintor convence para que participe en una supuesta operación de falsificación de moneda, y el segundo en el *cuarto círculo* de la marquesa de Tresguerras. Antes de su previsto suicidio, pues, el artista se habrá demostrado a sí mismo la corrupción de quienes manejan la economía y la vacuidad de los que regulan el avance del mundo intelectual. Más sibilino en su proyección ideológica es el desprecio que Cossío siente hacia Diego Rivera, ejemplo de compromiso político. Pero compromiso con un poder sólidamente establecido, por muy revolucionario que se autoproclame:

> La dialéctica marxista le había creado cálculos trostkistas en el cerebro, y sus aspiraciones proletarias le encariñaban con el oficio de decorador. Al fin, como todos los líderes, ha terminado en patrono, y hoy la empresa Rivera es la que pinta mayor número de edificios gubernamentales de Méjico, a 350 pesos el metro cuadrado. Teniendo en cuenta la carestía de los materiales, no es un precio exorbitante. Claro que la empresa no pierde, pues se halla organizada bajo los principios industriales de la producción en serie (*La gota,* p. 274).

La reiterada tendencia de la novela existencial española a la intemporalidad es llevada a su máxima expresión con el alejamiento de la contemporaneidad a través del procedimiento de las fechas sustituidas por puntos suspensivos (*Hospital general,* p. 24; *La sombra,* p. 41). El distanciamiento, sin embargo, es solo aparente: en la novela de Delibes, datos como el nacimiento del periódico *ABC* (p. 86) o las primeras turbulencias en Rusia (p. 123) permiten la localización puntual de la trama, al igual que lo hacen, en la obra de Pombo Angulo, el turno de partidos en España y los primeros asomos del nacional-socialismo alemán.

En *Hospital general* parece darse un deseo expreso de intemporalizar teóricamente el desarrollo de la acción, motivo por el cual las referencias políticas o sociales dentro de la novela son escasas o inconcretas. El personaje de Su Excelencia, en su proyección política, interesa al autor mucho menos que su interioridad de ser humano que defiende ciertos valores inabdicables:

> Había un conjunto de principios, sin los cuales no podía progresar jamás la sociedad, que se habían ido formando a través de los siglos, hasta llegar, unidos, a los pies de Su Excelencia: arte, belleza, hidalguía y ese respeto hacia las jerarquías que solo los fracasados se empeñan en negar (p. 72).

El hijo de este político conservador optará no por dirigir un lujoso hospital, sino un modestísimo dispensario emplazado en un suburbio. Esa especie de reconciliación social propugnada por la solidaridad de Enrique Gil con las clases deprimidas se hace contrastar, indirectamente, con la violencia del terrorista que intenta asesinar al padre de aquel y que, con su acto, propicia el conflicto psicológico del médico, conflicto cuya solución se asemeja a una propuesta de humanismo solidario, teñido de convencionalidad: Enrique Gil contraerá matrimonio con la hermana del terrorista.

Pocas novelas de nuestra posguerra han recibido tanta atención como la que mereció en su momento *Lola,* objeto de tratamiento exclusivo, incluso, de un fantasmal libro, *«Lola, espejo oscuro» (Diagnóstico de un éxito),* que se anunció en una colección titulada *Cuadernos de «Política y literatura»* (dirigida por Juan Fernández Figueroa), y que nunca llegó a aparecer dentro de la misma.

La vida de una prostituta, narrada sin tapujos pudorosos (y, por otro lado, sin excesos imposibles), hubo de ejercer una considerable atracción sobre un lector y una crítica acostumbrados a la inocuidad. No ha habido, sin embargo, plena unanimidad a la hora de interpretar la novela de Fernández Flórez, si bien es cierto que la tendencia mayoritaria se inclinó a considerarla como «un documento de época, imprescindible, irrecusable» [12], con «actores, luga-

[12] A. Iglesias Laguna, *Treinta años de novela española,* cit., p. 130.

res y gentes conocidas» [13]. La interpretación *realista* de *Lola* parece confirmarse si recurrimos a las palabras del propio autor:

> Mediante esta obra incorporé a nuestra joven novelística un cierto sector de la inmediata realidad social madrileña. [...] Yo me limito a denunciar estos falsos valores en mis páginas y a novelar esta precipitada, utilitaria y ramplona realidad social que nos rodea. Porque, aunque me disguste como hombre, creo que como novelista no puedo volverme de espaldas a ella [14].

La crítica de orientación social admitió sin reservas la plena identificación con la realidad (nunca se matizó si podía tratarse de *solo* una parte de la realidad), y *Lola,* de ser espejo de aquella, pasó a convertirse en fruto de la misma. El salto, ciertamente, era considerable, amén de arriesgado. La valoración del relato como «un producto inequívoco de esa sociedad insegura y violenta, medrosa, irresponsable y hedonista, revuelta, pero estancada» obligaba a su ponente, E. G. de Nora [15], a censurar la interpretación de un D. Pérez Minik para quien la protagonista, «a la sombra de otra circunstancia social», seguiría siendo la misma [16]. Escandalizado ante la simple idea de que Lola pudiera haber vivido en otro lugar que no fuese la España de la posguerra, el inteligente crítico *social* que es E. G. de Nora escribía:

> Difícilmente puede concebirse, fuera de las condiciones de la postguerra española, a *una prostituta* que alega: «siempre fui a lo mío, y jamás me metí en política para nada, porque es asunto que *me da asco...»* [17].

Pero ¿por qué no es posible imaginar en otro tiempo o espacio a una Lola despectiva hacia una actividad política que, desde luego,

[13] J. L. Alborg, *Hora actual de la novela,* cit., II, p. 290.
[14] «Nuestra sociedad y nuestra novela», *EL,* n.º 61 (15 en. 1956), p. 1.
[15] *La novela española,* cit., II, p. 412.
[16] *Novelistas españoles,* cit., p. 287.
[17] *La novela española,* II, p. 411, n. 90 (subrayados del autor).

no tiene por qué entrar en el terreno de sus preocupaciones inmediatas? Ella desprecia, sin duda, la política, pero no más que a los hombres en general; no más, tampoco, que la realidad que vive cada día. Detalle tan marginal no puede sustentar, en definitiva, una interpretación global de la obra. Si una mujer como Lola solo es concebible en la España de los años cuarenta, ¿cómo se explica que sus primeras andanzas daten del período de la guerra civil? Si es producto de la posguerra española, ¿cómo justificar la aparición, en la Italia de 1947, de *La Romana,* de Moravia?

Por *Lola* desfilan, sin duda, abogados, procuradores y médicos que silencian con dinero la muerte de un hombre; hay también esporádicas alusiones al maquis, al contrabando, a algunos burgueses carentes de escrúpulos. Y hay, cierto es, un acusado desprecio por parte de la protagonista hacia la política, «la peste que consume a los que la toman en serio», según sus palabras (p. 58).

Pero si Lola hubiera de ser un producto de una situación social o política determinada, no lo sería de la posguerra, sino de la etapa bélica, momento en que dan principio sus correrías. Es (y hay que coincidir en ello con Pérez Minik) un personaje atemporal, similar al que podría existir en cualquier otro país o época. Su figura no dista mucho (con las pertinentes correcciones actualizadoras) de la pícara de la tradición literaria, evocada expresamente en el prólogo de la obra:

> En cuanto al ambiente en que se desarrolla esta acción novelesca y a la mala vida de su protagonista, poco he de decir. Son los mismos, más o menos, modificados tan solo por el siglo, que han dado lugar a una de las glorias de nuestra literatura. Clima y vida de picardía, de embuste trapacero, de mañoso hurto, de trato innoble y pecador. Como los de Trotaconventos y Celestina, de Lázaro y Guzmán, de Justina y Marcos de Obregón, de Teresa de Manzanares y don Pablos, de la Garduña de Sevilla y Estebanillo (p. 6).

No es posible negar, desde luego, que, tal como reconoce el propio Pérez Minik, «rodeando a Lola nace el hedor de una sociedad llena de desaprensión y de un fariseísmo insoportable», pero

matizando, como él lo hace, que «el libro no expresa una tarea crítica, de denuncia, de sátira acerba» [18]. Tal vez no se pueda deslindar lo que de propósito realista y de superficialidad comercial existe en la obra de Fernández Flórez, pero no debe olvidarse, al enjuiciarla, el segundo de esos dos elementos. A la postre, habría de resultar que Lola, un supuesto producto de las circunstancias históricas de su tiempo (1949-50), resucitaría como personaje dos décadas después. ¿Porque la sociedad no había experimentado una transformación que la invalidara como tal personaje o, más verosímilmente, porque la Lola de aquellos últimos años cuarenta era más intemporal de lo que cierta crítica deseó hacer ver?

Del mismo modo que la vaga presencia existencialista en *Lola* se reduce al misterio de la figura de Juan, la posible crítica social de la novela se detiene en un reflejo parcial de la parte más escandalosa e inmoral de la España de los años cuarenta, realidad trasplantable, en el fondo, a cualquier otro lugar y tiempo. ¿Qué ambiente podía retratar un relato que tuviera como protagonista a una prostituta de lujo? Evidentemente, aquel en que se moviesen quienes pudieran pagarle sus elevados honorarios. La presentación de ese estrato social se imponía por necesidades argumentales, no porque el propósito crítico fuese previo a aquella: una visión social crítica, además, puede adoptarse sin ningún problema desde una óptica moralizadora [19].

No son, en general, proclives al planteamiento de problemas sociales nuestras novelas de orientación existencial. Predominan en ellas las alusiones aisladas e intrascendentes, así como una intemporalización histórica que independiza casi por completo al personaje

[18] *Novelistas españoles,* cit., pp. 288-289.

[19] Al prólogo de la novela del propio Fernández Flórez *Frontera* pertenecen estas significativas palabras suyas: «Yo sigo en mis trece, creyendo siempre en la verdad de la vida, porque creo en la Verdad de Dios y no creo en la que se arrogan los hombres. [...] Creo que esta auténtica ilustración de unas formas de vida que entrego a mis lectores resulta siempre moralizadora, porque la verdad moraliza siempre por sí sola.»

de las circunstancias externas. La acción de buena parte de estas obras, por otro lado, se desplaza, total o parcialmente, a ámbitos lejanos: Alexis *(Cuando voy a morir)* agoniza en el extranjero, Camama *(Segunda agonía)* es un islote en el Caribe, Cossío *(La gota)* vive en Méjico, *La sombra* y *Hospital general* se desarrollan, en parte, lejos de España... La abstracción espacial y temporal, en fin, domina en novelas como *Buhardilla, Cama 36* y *Lázaro.*

El narrador, en cualquier caso, muestra mayor habilidad en la conducción de los problemas personales de su personaje que en la ambientación histórica (cuando la hay) o en los juicios de valor sobre acontecimientos externos a la evolución psicológica de aquel. Sin que ello implique la marginación absoluta de posibles problemas sociales, la conclusión que se obtiene de este análisis no apoya, ciertamente, la tesis, defendida por G. Roberts, de que «la temática existencial en las novelas de postguerra se encuentra, generalmente, muy ligada a una crítica de la sociedad y política españolas» [20]. No es por el camino de la narrativa existencial española, desde luego, por donde se desemboca en el compromiso social: haciendo excepción de Nácher (pero no del Celaya de *Lázaro,* aún existencialista, aún no marxista), la importancia del factor individual y psicológico del personaje anula casi por completo la influencia de la realidad exterior sobre el curso de una novela en la que la solución, por descontado, no está en la alteración de las variables históricas o sociales.

---

[20] *Temas existenciales,* cit., p. 265.

VI

EXISTENCIALISMO Y TREMENDISMO

Uno de los obstáculos más firmes con los que se ha tropezado la novela existencial española con vistas a su reconocimiento como tendencia de la narrativa de posguerra ha sido la identificación que con el tremendismo ha sostenido la mayor parte de la crítica. Desde Pérez Minik [1] hasta Sanz Villanueva [2], pasando por Castellet [3], Benítez Claros [4] y otros autores que podrían mencionarse en la misma línea, existencialismo y tremendismo parecen destinados a correr, ante los estudiosos, la misma indiscriminada suerte a que no puede condenarlos una concepción más rigurosa de ambos fenómenos literarios.

---

[1] Para esta crítico, el tremendismo es «la actualización en España de una ráfaga de la tormenta existencialista que aquejaba a Europa en aquellos momentos» (*Novelistas españoles,* cit., p. 318).

[2] Define el tremendismo como «feísmo vinculable con una peculiar manifestación hispana del existencialismo» (*Historia de la novela social,* cit., I, p. 43).

[3] *La familia de Pascual Duarte,* señala, «introduisit alors en Espagne sous la forme très particulière du *tremendismo,* le mouvement existentialiste qui commençait à se développer en Europe» («Le roman espagnol d'après guerre», *Preuves,* n.° 123 (mayo 1961), p. 23).

[4] Por la vía del tremendismo, según este autor, «la novela española enlaza con el existencialismo europeo y se siente invadida por angustias y soledades, trasnochadas a lo ibérico» («Carácter de la novela nueva», cit., p. 314).

Sendos artículos de J. Palley y O. Prjevalinsky Ferrer aspiraban a fijar la relación entre aquellos desde el mismo punto de vista asimilatorio que ha guiado, en casi todo momento, los planteamientos de los analistas. El primero, por ejemplo, tras calificar el tremendismo como «disguised form of existentiálism», concluía, taxativamente: «It summed up in one word the Spanish version of European existentialism» [5]. El breve estudio de la segunda, por su parte, se resumía en los siguientes puntos:

> 1) «El tremendismo se revela como un aspecto del existencialismo español»;
>
> 2) «Es difícil establecer con precisión, debido a las condiciones de censura, hasta qué punto existe un nexo directo entre el existencialismo ultrapirenaico y el español»;
>
> 3) «El tremendismo parece efecto de las condiciones actuales de vida. La circunstancia que provoca la inquietud existencial, la angustia española, es la desoladora realidad cotidiana»;
>
> 4) «La angustia existencial y el problema del libre albedrío son los dos temas que aparecen con mayor insistencia en la novela contemporánea española de tendencia más o menos existencial»;
>
> 5) «Una nota peculiar de todas estas obras es una especial lucidez en la percepción de sensaciones de estar» [6].

No me detendré en este lugar en consideraciones marginales sobre el supuesto carácter de reflejo social que el tremendismo adquirió ante los ojos de cierta crítica [7]. A lo largo de estas páginas,

---

[5] «Existentialist Trends in the Modern Spanish Novel», *HispW,* 44 (mar. 1961), p. 24.

[6] «La literatura española tremendista y su nexo con el existencialismo», *RHM,* 22 (jul.-oct. 1956), p. 303. En el artículo se alternan los juicios acertados (el existencialismo, en efecto, no se traduce forzosamente en situaciones violentas, propias del tremendismo) con los erróneos (no son los valores estilísticos el punto de referencia idóneo para juzgar el feísmo narrativo de posguerra). La clasificación de novelas más o menos *existencialistas* propuesta por O. Prjevalinsky Ferrer, en fin, es tan válida, por subjetiva, como cualquier otra posible.

[7] Entre los numerosos planteamientos que del fénomeno tremendista se han efectuado hasta hoy merece especial atención el de F. Morán, de quien puede discrepar-

por otra parte, se habrá echado en falta, sin duda, la presencia de la angustia como concepto ontológico perfectamente definido en las vidas de los protagonistas de nuestra novela existencial y se habrá tenido ocasión de advertir la sustitución, en esta, del libre albedrío por un planteamiento determinista en el que he hecho especial hincapié precisamente por su carácter diferencial con respecto al existencialismo francés. Finalmente, en la primera parte del libro me he extendido sobre las condiciones que rodearon la aparición y primer desarrollo de dicho movimiento filosófico en nuestro país. Centrémonos, por consiguiente, en la discusión del punto central de la exposición de O. Prjevalinsky Ferrer: el tremendismo visto como aspecto del existencialismo español o, lo que es lo mismo, como variante nacional de la tendencia europea.

Pocas son, ciertamente, las voces que se han alzado contra tal identificación. El categórico rechazo de J.-Ll. Marfany [8] ya había sido asumido, siguiendo un camino diferente, por G. Roberts, quien fijaba una primera diferencia fundamental: las experiencias vitales «no siempre tienen en la novela española tremendista el sentido ontológico y metafísico que presentan en la novela existencialista» [9]. Cuando la propia G. Roberts afirma que

> el nombre mismo de «tremendismo» hace referencia a solo un elemento, el menos importante y más superficial de la novela existencialista, es decir, su uso de ciertos aspectos tremendos y brutales de la vida humana [10],

---

se (y discrepo) en su interpretación de aquel como una actitud de desacato y disconformidad, pero cuyo comentario sobre la mistificación del género y su efecto desrealizador (cf. *Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 323-324) es muy digno de considerarse. En parecido sentido se orientan las afirmaciones de J. L. López Aranguren —«Es casi siempre, por paradójico que parezca, una evasión de la realidad» («El curso de la novela española contemporánea», en *Estudios literarios* (Madrid, Gredos, 1976), p. 234)— y de J.-Ll. Marfany —«No té cap intenció crítica. Es, més que res, un joc» («Notes sobre la novel·la», cit., p. 35).

[8] «Notes sobre la novel·la», p. 39.

[9] *Temas existenciales*, cit., p. 44.

[10] *Ibíd.*, p. 45. En los ficheros de la Real Academia Española (base utilizada

está poniendo el dedo en una de las llagas incurables de la crítica, filosófica y literaria, de la inmediata posguerra (y aun de tiempo posterior), pertinazmente inclinada a apreciar en el existencialismo exclusivamente los componentes feístas. De esta confusión, lejanamente inspirada en páginas sartrianas, parte, con toda seguridad, la falsa equiparación. Así, un excelente conocedor de la literatura española de posguerra, J. Fernández Figueroa, anotaba sobre el desarrollo de nuestra novelística de la época:

> El gusto oficial tendía a una literatura moralizante, de sentimientos sanos, *católicos,* adversos a la noción *existencialista* de la vida, que encubriera las lacras sociales. Los escritores jóvenes, por contra, se regodearon en ellas. Excediéndose. Nació el llamado *tremendismo* [11].

---

para la redacción del monumental *Diccionario Histórico de la Lengua Española*) figura como primera documentación de la palabra *tremendismo* esta cita de Zunzunegui, siempre propenso al uso neológico: «Empezó a practicar el «tremendismo». Bebía sin continencia las mezclas más disparatadas» (*El Chiplichandle,* Madrid, Studios, 1940, p. 290). La novela fue escrita entre 1932 y 1935, lo que anticipa en una década (Zunzunegui estaba lejos de intuir la fortuna del vocablo) la cronología expuesta por J. M. Martínez Cachero (*La novela española,* cit., p. 115).

[11] «Notas acerca de la novela contemporánea española», *Índ,* n.° 173 (mayo 1963), p. 10. En este mismo artículo, su autor se extiende en interesantes consideraciones sobre el apoyo recibido por Cela en sus primeros pasos literarios. En las no escasas referencias a este empuje inicial no se han citado nunca, creo, estas significativas palabras del propio Cela: «Brotó el tremendismo: de entre la confusa barahúnda de los epígonos, mecido por un torpe dirigismo al que las cañas se le tornaron lanzas» («Dos tendencias en la nueva literatura española», en *Al servicio de algo* (Madrid, Alfaguara, 1969), p. 27). El tremendismo, en efecto, pasó a constituirse, ante su progresiva dureza y la acritud de su visión (falsa desde el punto de vista de la realidad, porque esta no era la reflejada por las monstruosidades tremendistas, que siempre sobrepasaban aquella hasta hacerla irreconocible para un lector distanciado, así, de la verosimilitud efectiva) en una amenaza para el orden estable. La revista bibliográfica oficial reseñaba así *Nada:* «Arrastra a muchos escritores una consigna inconsciente y difusa de abatir toda la construcción conceptual y estética creada por la civilización cristiana. En la novela, sobre todo, triunfan ya los asiáticos. De ellos es Carmen Laforet» (*BH,* 4 (dic. 1945), p. 704). Las cañas, ciertamente, eran ya puntiagudas lanzas.

La asimilación sería admitida también por J. L. López Aranguren al hablar de «tremendismo existencialista o existencialismo tremendista» [12], sin advertir el hecho de que si efectivamente nuestro existencialismo narrativo sí está abierto a la influencia del tremendismo, este nunca se aproxima a la problemática metafísica. La separación de uno y otro elemento es posible y necesaria para caracterizar aquella etapa novelística.

Un detalle pocas veces señalado y, sin embargo, esencial para comprender los presupuestos tremendistas es la ambientación rural de la práctica totalidad de las obras afines a tal tendencia, localizadas en un ámbito extraurbano en el que los instintos primarios y hasta salvajes del ser humano afloran por encima de las leyes de la civilización [13].

No es necesario alejarse del terreno ocupado por la novela existencial española para reconocer la presencia de unos rasgos tremendistas que, y no casualmente, acostumbran a tener como marco un campo regido por unas leyes de la Naturaleza incontrolables por la razón. En el relato de Fernández de la Reguera, la sujeción al primitivismo casi animal se plasma en episodios de inequívoca filiación tremendista, como el salvaje banderilleamiento del niño prodigio de la escuela rural (*Cuando voy a morir,* p. 32), la pelea entre el primo de Alexis y su maestro, una de cuyas orejas es arrancada de un mordisco (p. 36), el brutal apaleamiento de unas vacas en una fiesta coronada por la lastimosa agonía de una de ellas (pp. 222-225) y, en fin, el apedreamiento de Clara por parte de los muchachos del lugar (p. 249). Es la estremecedora visión de un universo donde la violencia y las pasiones viscerales han desplazado todo rastro de bucolismo:

> En esta soledad tediosa de la paramera —sequedad en el alma y sequedad en los campos— se abrían a cada paso las azaleas del rencor, el odio, la envidia. Y andaban sueltas por las calles del pue-

[12] «El curso de la novela», cit., p. 242.

[13] *Nada,* claro está, habría de ser considerada como relevante excepción de la norma general.

> blo las Furias. Producía la angustiosa sensación de esos pueblos que nutren la sección de sucesos de los periódicos con horrendos asesinatos (p. 131).

El ruralismo inspira las escenas más naturalistas de la novela española que puede tomarse como prototípica de la ambigua mezcla de existencialismo y tremendismo: *Con la muerte al hombro.* Si se estudia con cierto detenimiento su estructura, será posible advertir cómo los fragmentos desgarradoramente naturalistas tienen como marco el campo, mientras que las reflexiones existenciales se ambientan en la ciudad. El espacio separa, en esta obra, lo cercano al existencialismo y lo inscrito en el orbe tremendista, sin que entre ambos aspectos exista comunicación alguna en la práctica. El tétrico pueblo heculano es el escenario de buena parte de los actos más brutales descritos por nuestra novelística de posguerra:

> Las gentes de Hécula son silenciosas, demacradas, enlutadas. Los rostros de los heculanos lo mismo pueden expresar la inefable conformidad del místico que la sombría duermevela del anarquista. Son tipos concentrados que de golpe se lanzan a la acción, seres humildes, quietos, en los que brota inesperadamente un desbordamiento de pasiones primitivas. Son caras con aspecto de candor e ingenuidad y, al mismo tiempo, de rabia frenética, capaz de los peores crímenes (pp. 18-19).

La conjunción de un deliberado propósito tremendista con la circunstancia histórica de la guerra civil da pie a escenas tan violentas como la del sacerdote con la mano cortada de un hachazo (p. 66), la del hombre a quien se le deja desangrarse después de haberle sido pinchado el cuerpo con leznas de esparto (p. 68), la de los y las anarquistas regodeándose a costa de la ropa íntima de unas monjas (p. 181), la de los cadáveres descuartizados (p. 206), la del individuo que mastica con toda naturalidad los vidrios de una jarra rota (p. 215) o la de la monstruosa *ejecución* de un sacerdote, en la descripción de la cual el novelista parece dispuesto a no escatimar detalles:

El cura había perdido ya los zapatos o las alpargatas, lo que llevara, y los calcetines estaban a punto de salírsele. Le oscilaba la cabeza como una campana mal calculada y el cuello, de amplias y rugosas mollas, se le estiraba de un modo inverosímil hasta parecer que se iba a separar del cuerpo. Llevaba un tiro en un ojo, y por el oído iba soltando una agüilla sanguinolenta (p. 187).

El suceso concluye con un apunte que reincide en el feísmo más radicalmente expuesto:

El chófer malagueño subió muy tranquilo y meticuloso la escalerilla y le cortó al cura un trozo de oreja. Bajó con ella, soplándola y pasándosela por el mono. La oreja había perdido su color rojizo de molla carnosa. Parecía un trocito de calamar crudo (p. 189).

Únanse a lo anterior la estrambótica figura del Padre Sergio, con su no menos estrambótico museo de los horrores, la escena en que un tío del protagonista se destroza la lengua y muere al tragársela (pp. 78-79), el cadáver reventado durante un entierro (p. 97) y un léxico no pocas veces escatológico [14], y será fácil comprender el fondo de la reseña que de este libro escribió R. Morales, una de las voces que se alzaron contra la obsesión feísta de aquel tiempo:

A veces hay caídas en el mal gusto. [...] También es censurable el afán de traer constantemente a cuento ciertas funciones fisiológicas, muy del gusto de varios poetas y novelistas actuales. Además de un irremediable asco, a los que leemos muchas novelas ya nos causa hastío [15].

Ya en la anterior obra (entonces inédita) de Castillo-Puche había asomado esa cierta predilección por los detalles tremendistas (léxico en lugar preferente) que no abandonaría el autor a lo largo

[14] Cf. E. González-Grano de Oro, *El español de José L. Castillo-Puche. Estudio léxico,* Madrid, Gredos, 1983.

[15] *AtM,* n.º 58 (5 mayo 1954), p. 25.

de su posterior trayectoria [16]: Enrique se somete, por ejemplo, a un feroz autocastigo con las disciplinas (*Sin camino,* p. 46), acto contemplado por la silenciosa calavera que guarda el personaje en su habitación. La muerte del militar en las cercanías del cementerio y de una playa llamada de los Muertos es otro elemento macabro que se une, en su contenido feísta, a la descripción del Padre Espiritual, antecedente próximo del Padre Sergio de *Con la muerte:*

> Inspira miedo y repugnancia. Sus ojos son como piedras vidriosas de volcán. Sus manos, peludas, grandotas, como de bestia. Sus labios, gruesos, como la flor de la retama, a veces teñidos de sangre (*Sin camino,* p. 52).

«Torceduras de su esqueleto, tumores y ganglios que pululan en las hinchazones de su calva», «salivilla espumosa que escupe al hablar» (p. 53) son rasgos que el narrador proporciona como complemento de la desagradable figura. La insistencia de Castillo-Puche en detalles de este carácter ha propiciado, sin duda, la valoración de su literatura como «no solo pesimista, sino triste, obsesiva, con algo incluso [...] de repelente y de fúnebre» [17].

Es necesario, en cualquier caso, revisar la inmutabilidad de ciertos planteamientos, como la supuesta adscripción (no pocas veces sentada como premisa) de novelas como *Lola* o *La sombra* a la tendencia tremendista. En sentido estricto, por ejemplo, la primera

---

[16] El novelista, hoy, define el tremendismo como «una especie de vociferación, una carcajada siniestra con cierto sentido de horror, donde entra lo macabro, con una exageración notoria. Pero en el tremendismo había una cosa que era falsa: el aparato externo. Fue un pecado de exceso» (conversación grabada).

[17] E. G. de Nora, *La novela española,* cit., III, p. 161. A la interpretación pesimista de sus novelas, Castillo-Puche opone, por su parte, este comentario: «A pesar del tono bronco y de la dureza de la crítica, hay siempre una puerta abierta a la esperanza» (en VV. AA., *El autor enjuicia su obra,* cit., p. 34). Y añade: «En mí se alían, hasta confundirse, estos tres elementos fundamentales: Amor apasionado a la libertad, una alegría grande de vivir y una visión descarnada y desnuda de la existencia» (p. 36). Ello no obsta, sin embargo, para que el lector extraiga de la lectura de sus novelas una consecuencia desoladoramente pesimista de la realidad.

solo incorpora una escena (como de costumbre, localizada en el ámbito rural) asimilable a aquella: la que recoge la pelea entre los padres adoptivos de Lola, pelea que finaliza con el lanzamiento de una piedra que dejará cojo de por vida al hombre que amenaza con un cuchillo a su mujer (p. 27) [18].

En la obra de Delibes, el humor tremendista que se deduce de la lectura del epitafio escrito en la tumba de un niño (*La sombra,* p. 81) y el fragmento en que se describe el acto de la gaviota que picotea un cadáver son, a decir verdad, los únicos apuntes abiertamente feístas:

> Su cuerpo tenía un tono cárdeno, verdoso, semejante al de un árbol enfermo. El vientre hinchado en redondo aparentaba la artificial turgencia de un aparato salvavidas. La gaviota se precipitó en su festín, consciente de que íbamos a ella con intención de estorbarla. De un picotazo retorcido abrió el voluminoso vientre. Hizo un alto y miró, matrera, al barco que se acercaba. Volvió a picar. Salieron al aire unas tripas extrañas que semejaban el cuerpo sin vida de una culebra (p. 164) [19].

Pocas de las novelas existenciales aquí analizadas han quedado a salvo de la calificación de *tremendistas,* en mayor o menor grado: *Lola, Las últimas horas, Con la muerte, Buhardilla* han sido consideradas de esa forma por diferentes críticos. La filiación tremendista, en cualquier caso, solo podría admitirse, en la mayor parte de los ejemplos, si aceptáramos que un detalle parcial basta para catalogar una determinada obra, en un sentido o en otro. *Buhardilla,* por ejemplo, integra únicamente un fragmento que pueda ser considerado claramente tremendista. En el dormitorio colectivo donde los desheredados pasean su miseria, Pedro provocará, al arrojar

---

[18] Añádase en este punto la muerte (efecto, al parecer, de manipulación criminal) del niño que Lola lleva en su seno (p. 64). El mismo motivo se desarrolla en *Cama 36* (p. 189), como indicio claro de la absoluta degeneración moral de María.

[19] Para una interpretación diferente del episodio, cf. G. Roberts, *Temas existenciales,* cit., p. 220.

unos billetes, una escena en que la animalización del ser humano alcanza cotas trágicamente grotescas [20]:

> En un momento, se despoblaron todas las camas. Frente al médico, una masa de carne repulsiva se amontonaba para atrapar los billetes esparcidos por el suelo. Algunos iban en cueros. Aquellos seres hundidos en el cieno desconocían la dignidad. Nada era posible imaginar más alejado de los sentimientos humanos. Los muñones de los cojos y mancos se debatían por emular a los miembros útiles. Los jóvenes golpeaban a los viejos, y los viejos mordían a su alrededor (p. 165).

La incorporación de una o más escenas de cariz tremendista parece haber sido *condicio sine qua non* para toda novela de aquel tiempo que no se preciara de seguir por sendas de plena autonomía creadora. A la tácita imposición ambiental fueron, a decir verdad, pocas las narraciones que entonces escaparon, apoyado el tratamiento bronco de los temas por una crítica paralela que pudo sobreponerse a los juicios negativos sobre la orientación mayoritaria en la novelística de posguerra [21]. Tampoco el ejemplo más relevante de asun-

[20] ¿Cómo no recordar aquella escena de *Surcos* (la avanzadilla social-realista de la cinematografía española de posguerra) en la que niños y mujeres de un patio de vecindad se abalanzan sobre los billetes caídos del bolso de una de las protagonistas? La prohibición temporal de esta película de Nieves Conde (en cuyo guión, por cierto, intervino Torrente Ballester) podría relacionarse con la inquietud que se apoderaba de los medios oficiales ante un neorrealismo filotremendista que comenzaba a adueñarse de las manifestaciones estéticas del momento.

[21] Entre los juicios negativos suscitados por el tremendismo es especialmente relevante el de J. L. Alborg: «Con sucesos tremebundos y palabras gruesas se impresiona a los ingenuos y enmascara a maravilla la falta de contenido, la ausencia de verdaderos problemas, la carencia de auténtico valor para encararse con realidades (¡con tantas como existen!) que no consistan en navajazos ni se expresen con vocablos gordos, la falta de talento para ahondar y sutilizar» (*Hora actual de la novela*, cit. (1958), I, p. 84). Muy otra fue la opinión de D. Pérez Minik, para quien el tremendismo «era la única cosa seria que, en una hora excepcional, se estaba realizando en nuestra literatura» (*Novelistas españoles*, cit., p. 319), «la original salida, digna y responsable, que hicieron los españoles para entender y atrapar el mundo en torno» (p. 320).

ción de moldes contemporáneos en la época, *Las últimas horas,* se mantuvo completamente ajeno al clima tremendista, aunque solo se sometiera a su influjo en el recorrido por los bajos fondos y el mundo de la pobreza (una niña muere mientras que su padre, embriagado, es incapaz de comprender la magnitud de la tragedia) y, sobre todo (una vez más), en el único apunte ruralista del relato: la reconstrucción, por parte de su protagonista, de un escena de celos en la que un campesino acuchilla a su esposa (pp. 137-146). La crueldad del suceso, dicho sea de paso, se ambienta con un asfixiante calor que proporciona a aquel su componente determinista, tan caro al tremendismo.

Curiosamente, la última novela del ciclo existencial, *Segunda agonía,* es una de las que, dentro de este grupo, más se aproxima al orbe tremendista, y ello pese al distanciamiento absoluto, con respecto a este, de la anterior obra de Núñez Alonso, *La gota.*

En el transcurso de una pelea acaecida en el islote (consecuencia de la *fetidez* importada por los personajes que a él han llegado), uno de los hombres que, ocasionalmente, acompañan a Ramón muere de una forma violenta. La insensibilidad del protagonista al describir la tragedia es equiparable a la del borracho de *Las últimas horas* ante la muerte de su hija, a la del campesino de la misma novela tras asesinar a su mujer, a la de los heculanos ante la muerte en la segunda obra escrita por Castillo-Puche, a la de los lugareños de *Cuando voy a morir* ante el sufrimiento de los animales... Reacciones *tremendistas* similares, en definitiva:

> La plancha cae en movimiento parabólico sobre la cabeza de Mauro. ¡Crack! La punta de la plancha queda clavada en el cráneo. Y la caja de la risita de Mauro pierde el último viento. Mauro flexiona las piernas y queda de rodillas con la plancha clavada. Es una postura muy cómica (*Segunda agonía,* pp. 172-173).

Las oscuras tintas feístas impregnan, entonces, un relato *límpido* hasta el preciso momento en que el hombre ha hecho su aparición en Camama:

> Los peces le habían dejado vacías las cuencas orbitarias. Le habían mondado la carne del rostro y solo quedaban adheridos a la calavera trozos azulados, negruzcos, como de carne vareada. Un brazo había desaparecido, y por el homóplato [*sic*] se veían sus interiores de caverna humana, con vísceras informes... El vientre aparecía lleno de desgarraduras y perforaciones, y la parte de los intestinos que quedaba era un colgajo. Todo era repulsivo (pp. 199-200).

El fenómeno tremendista, sin embargo, estaba ya agotando sus últimos recursos. Antes de fenecer, de todas formas, tendría ocasión de dejar restos tan sobresalientes (cuantitativa, que no cualitativamente) como la única novela (hoy ignorada por casi todos los estudiosos) escrita por Manuel Sánchez Camargo, *Nosotros los muertos* (1948), donde los detalles ásperos, procaces y hasta repelentes no son elementos aislados, sino retazos de una trama continuada y vocacionalmente tremendista. Solo el hecho de que algún crítico despistado vinculara esta extraordinariamente violenta narración con el existencialismo [22] (dato que tiene un notable interés como complemento de la identificación entre este y el feísmo) justifica su breve mención aquí.

A *Hospital general,* en ese mismo año en que se publicaba la novela de Sánchez Camargo, le cabe el honor de rehuir en todo momento la tentación naturalista, teóricamente favorecida por un marco como el descrito en algunas páginas de la obra. Cualquiera de las desgarradoras escenas de *Nosotros los muertos* puede situarse, como término de comparación, junto a esta de la narración de Pombo Angulo:

> Los trozos de cuerpos, sometidos a manipulaciones que les daban aspecto de viejo cartón, no impresionaban siquiera. Se perdía, además, la visión total de ellos cuando se limpiaba el trayecto bifurcado de una vena o la carretera de un nervio. Los tendones lucían su brillo nacarado, casi metálico (p. 18).

[22] Cf. F. C. Sainz de Robles, *La novela española en el siglo XX,* Madrid, Pegaso, 1957, p. 257.

El alcohol y el sexo se configuran como medios de huida más expeditivos que los recursos a la fantasía y la añoranza del pasado. Nuestro personaje existencial percibe su propio desarrollo individual como una permanente fuga ante el acoso de la vida, como sucede en el caso de Carlos:

> «La ciencia de la felicidad consiste en no enfrentarnos jamás con alguien que pueda descubrirnos; la ciencia de la felicidad consiste en huir.» Se sintió en todo momento pesimista, porque tampoco su vida le dejó ser otra cosa (*ibíd.,* p. 16).

Perdido a la deriva entre sus semejantes, el ser humano parece, en la visión que de él ofrece nuestra narrativa existencial, un barco a punto de naufragar entre otros muchos en idéntica situación:

> Junto a él cruzaban hombres y mujeres desconocidos, que quizá arrastrasen problemas como el suyo. Toda la ciudad estaba llena de problemas, y los hombres pretendían tan solo huir de ellos, huir del tiempo que los traía y los llevaba como una resaca (p. 188).

La huida salda las existencias de personajes como Cossío *(La gota),* Alexis *(Cuando voy a morir),* Julio *(Con la muerte).* Olvidar la presente infelicidad es un utópico objetivo para unos individuos enclaustrados, como Luis, en un marco existencial desprovisto de esperanza: «¡Si pudiera huir! No sé hacia dónde ni para qué. Pero quisiera huir de todo, de mí mismo» (*Cama 36,* p. 72).

La carencia de perspectivas vitales estimulantes, conjuntada con la inevitable influencia tremendista, explica la abundancia de situaciones en que el alcohol se presenta como medio inmediato de ahogar el vacío de varios de estos personajes, identificados en algún caso con la bebida: «Mi vida ya no es más que borrachera», dice el médico amigo de Pedro, en *Buhardilla* (p. 209). Si los heculanos de *Con la muerte* se liberan de su extraño desasosiego «trasegando los vinos fuertes de la comarca» (p. 43), el alcohol se convierte para Julio, ocasionalmente, en filtro de la realidad: «Bebiendo se ve el mundo más luminoso y más confortable» (*ibíd.,* p. 108).

La inconsciencia de la embriaguez relega a un plano secundario las circunstancias vitales dolorosas o difíciles de afrontar. Como el Lawrence de *Segunda agonía,* no pocos de los personajes de estas obras se sienten superados por la fuerza de una realidad existencial opresora cuyos efectos atenúan refugiándose en la bebida:

> —Cuando me empieza la ansiedad y la angustia, cuando me empieza el hipo... yo me sumerjo en *whisky*... [...] Yo me quito el hipo de la angustia de mi segunda preagonía con el hipo alcohólico... (p. 334).

La ficción de un estado interior de euforia provocada contribuye a desalojar de la mente los pensamientos dramáticos. En *Cama 36,* tanto Martín como María olvidan su degradación con el alcohol: «Hay en la mente una especie de vacío que sume en olvido muchas cosas que, sin duda, existen» (p. 219). El autoengaño desaparece con los efectos del licor que lo produce:

> Bebemos, cenamos juntos, gastamos alegremente el dinero. ¿Alegremente? No. Intentamos escapar a nuestra tristeza. Es necesaria una nueva locura cada día para no acordarnos de quiénes somos. Vivimos eternamente perseguidos por nosotros mismos (*ibíd.,* p. 206).

«Vamos a beber a cualquier sitio. Beber; porque tú y yo somos de las personas que lo necesitan», dice Aguado a su compañera (*Las últimas horas,* p. 97). Sus recorridos nocturnos comprenden las mismas estaciones habituales también en *Con la muerte* y *Lola: Pasapoga, Villa Rosa, Chicote.* Locales similares a los frecuentados por María y su amante en su desesperada fuga de la existencia:

> Sin eso, nos dispersamos; nuestra vida es puro infierno. La música produce un vértigo que hace olvidar. Entonces nos sentimos sumidos en un dulce éxtasis, que despierta fugazmente todo el amor que llevamos dentro (*Cama 36,* p. 213).

Un Pedro que, como último acto de voluntad en el encierro de su pequeño refugio, se emborracha para olvidar su frustrada

salida al exterior (*Buhardilla,* p. 242), una Lola que a las abundantes borracheras a que su *profesión* le obliga une su condición de morfinómana y cocainómana (*Lola,* p. 105)... Es la faz urbana del tremendismo: escudados en el imperio de los instintos y en un deseo angustioso de agotar la existencia en sí misma —«Lo que importa es vivir de prisa», escribe Lola (*Lola,* p. 91)—, estos personajes parcialmente tremendistas habrán de moverse, no pocas veces, en el submundo de la degradación humana.

En este orbe, la figura de la prostituta adquiere una relevancia especial. El deliberado edulcoramiento del personaje contrasta, dicho sea de paso, con el tono acre de otros momentos próximos a ese cierto naturalismo. Así, la actividad de Carmen *(Las últimas horas)* o de Elvira *(Con la muerte)* quedará justificada por razones económicas: la segunda, a juicio de Julio, es mera víctima del destino (p. 167), y la primera ve rodeados sus pasos iniciales por el cómplice silencio de sus progenitores. Añádanse los ejemplos, de ternura casi modélica, de Carmen en *Hospital general* y de la muchacha que acompaña al seminarista en *Sin camino* (sin olvidar a la protagonista de *Lola,* dedicada, en horas perdidas, a la caridad), y se dispondrá de un muestrario representativo de esa comprensiva actitud hacia el personaje-tipo de la prostituta.

El paso intermedio hacia la animalización que, como último extremo del tremendismo, se registra en la novela existencial española por lo que a la valoración del ser humano se refiere, es el predominio de las fuerzas instintivas sobre las racionales en casos como el del protagonista de *Cuando voy a morir,* definido por un compañero de estudios como un hombre de Cromagnon (p. 7). Este retroceso a los ancestros primitivos sustenta también la idea del solitario habitante de Camama considerado como «una hermosa bestia», en opinión de Patricia (*Segunda agonía,* p. 235): «Yo era el hombre de Camama. Así, a lo protagónico y a lo arquetípico. Yo resumía en mí un ejemplar humano, como el hombre de Neanderthal es un tipo en la cadena de la especie» (*ibíd.,* p. 363).

El salvajismo y la barbarie que atraen a la actriz surgen como reacción ante la falsedad del mundo cinematográfico en que ella vive diariamente. La solución final de la novela, con la aceptación del amor que Patricia le ofrece al farero, supone, de hecho, una elección instintiva, que un proceso racional forzaría a reconsiderar, ante las previsibles dificultades derivadas de una relación sostenida en pilares tan frágiles como el de la mutua necesidad.

La apelación al simple instinto de vivir es la que guía los pasos de Manolo en su recorrido por la existencia: «El hombre tiene el instinto de vivir, y lo hace aunque sea desesperadamente. Lo hace por encima de todas las cosas. Y hay que hacerlo; como yo ahora mismo lo hago» (*Las últimas horas,* p. 61). En ese «hay que vivir» con que prácticamente se cierra el relato subyace una afirmación de fe en la existencia cotidiana, con sus luchas y sus derrotas, sus luces y sus sombras, pero, fundamentalmente, con el deseo expreso de supervivencia, al margen de irresolubles preguntas sobre causas y finalidades. De hecho, y de forma un tanto similar al silencioso seguimiento de la mirada a lo largo del relato, la imposibilidad de racionalizar los actos mecánicos del ser humano se ha ido manifestando con tenaz insistencia [23], preparando el terreno para un final como el simbolizado por un Manolo que se mantendrá en la vida sin preguntarse por qué ni para qué.

Uno de los rasgos más sobresalientes de la novela existencial española es su ocasional tendencia a la deshumanización de un individuo abocado, en los momentos tremendistas, a la pura animalización. En una simple descripción puede anotarse claramente ese despojamiento de contenido humano en sensaciones, como la amorosa, indisolublemente unidas al hombre:

> Yo lo que tengo bien presente de Patricia Thompson son sus escurriduras de pólipo, sus dientes de hueso, sus vértebras escondidas tras la untuosidad de alga de la piel, sus manos pringosas de humedades salinas, su aliento de entraña, sus sudores caniculares

[23] Cf. pp. 26, 59, 131, 153 de la novela.

de abandono. Yo la recuerdo con toda la sensibilidad de mi superficie zoológica (*Segunda agonía,* p. 18).

Cuando la atracción se convierte en pasión salvaje y autodestructiva, como la que une a María y Martín en *Cama 36,* el erotismo toma cuerpo en el vocablo *hembra,* que ha desplazado ya a la palabra *mujer:* «Un instinto casi animal impulsa la pelea por salvar a mi hombre. Me siento hembra pensando en Martín. Para Luis sólo soy una mujer» (p. 211). El amante de María, consciente de la propia degradación y, al mismo tiempo, incapaz de controlarla, se autocalifica, por su parte, como «una bestia dominada por instintos salvajes» (p. 246). El mismo concepto de animalización, a partir de una realidad similar, es recogido por el seminarista de *Sin camino:*

> No, él no podía insensibilizarse ni caer en el caos de la lujuria espesa; y, sin poder evitarlo, hizo un gesto de negación con la mano. «¡Fuera, fuera, esto es la pura bestialidad! ¿Es esto el hombre? Bueno, pues ya sabes lo que es» (p. 154).

El conjunto de la Humanidad es contemplado, desde la óptica individualista de nuestros personajes, como una tumultuosa congregación de seres indiferenciados entre sí, habitantes de una gran ciudad deshumanizada y deshumanizadora:

> Empezaba a ser la hora de los noctámbulos. Madrid, a esta hora, es como un gran parque zoológico donde se han dejado en libertad los animales inofensivos. Los bestiales, los carnívoros, los temibles, están escondidos en sus guaridas (*Con la muerte,* p. 124).

La más variada gama de especies animales es término de comparación adoptado con respecto a la humana, en un propósito de destacar el gregarismo tan enérgicamente repudiado por el sentimiento de afirmación del yo que delinea la conducta del protagonista de la novela existencial española: «Tuve la sensación de estar metido en una gran gusanera donde una vida viscosa, de millones de abdó-

menes retorciéndose, producían [*sic*] aquel sordo y casi pegajoso rumor» (*ibíd.*, p. 113).

La misma especie zoológica es utilizada, en *Buhardilla,* como medio de insistir en conceptos tales como la individualidad del personaje frente al colectivo y la inútil búsqueda de una finalidad vital (p. 141). El hambriento Pedro de la novela de Nácher come el maíz de su gallo (p. 92) y hasta las plumas de este (pp. 123-124), los habitantes del dormitorio colectivo son «bestias de bajo fondo» (p. 164); los seminaristas de *Sin camino* se agrupan como vacas saliendo del establo (p. 80); un muchacho se le antoja a Carmen «un mono que casi mecánicamente está tiempo y tiempo haciendo muecas» (*Las últimas horas,* p. 130). Cristalizaciones todas ellas de un presupuesto animalizador que se revela como el aspecto más radical de la influencia tremendista en nuestra narrativa existencial de posguerra. La voluntariedad de comparaciones como la siguiente parece ostensible:

> Muchos de los hombres estaban comiendo. Engullían con veloz voracidad la carne medio podrida, produciendo un ruido, al masticar, no muy diferente a los que se suelen oír en las cochiqueras a la hora de dar la comida a los cerdos (*Las últimas horas,* p. 36).

Ramón, que confiesa haber buscado con su retiro en Camama animalizarse, bestializarse todo lo posible (*Segunda agonía,* p. 67), recogerá, en forma de misiva contenida en una botella arrojada al mar, el testimonio de un náufrago que le hará ver el peligro de deshumanizarse en la soledad. El final de la obra de Núñez Alonso certificará el *error* conceptual del solitario farero, *error* ya avanzado en la carta:

> Estimo que si el hombre fuera capaz de lograr esa bestialización a que le impele, por un lado, el instinto, y por otro, la falta de conveniente vigilancia social, resolvería los múltiples problemas que le presenta la soledad forzosa. Pero, no. El hombre, en casos semejantes, y para su desgracia, no se bestializa. Le ocurre un fenómeno peor: se deshumaniza hasta llegar a inhumanizarse. Pierde humani-

dad, substancia de hombre, sin ganar, en cambio, substancia animal (p. 209).

La deshumanización a que se ven sometidos unos enfermos incapacitados para el desarrollo de una vida plena se plasma en imágenes fácilmente interpretables: «Siempre desnudos y a la intemperie. Cubiertos con un minúsculo taparrabos» (*Cama 36,* p. 226). El último estadio de tan degradante proceso lo constituirá la cosificación del ser humano, en la que la comparación ya no se establece con respecto a una especie animal, sino en relación con materias de desecho: «Somos estiércol, carne corrompida» (*Buhardilla,* página 208); «Eso somos. Carroña. La vida pasa y nos va convirtiendo en algo inmundo que conmueve y da asco» (*Cama 36,* p. 275). Desde otro planteamiento (el individualismo, no la nota tremendista), Enrique contempla a los seminaristas con el mismo cristal cosificador: «¡Cómo se fusionan! Se juntan como partículas de un mismo plasma anodino. ¡Cómo se amasan, cómo caminan todos al mismo ritmo, cómo tuercen el cuello y mueven las manos a compás!» (*Sin camino,* p. 41).

El tremendismo ya estaba agonizando en esta fase de su desarrollo, pero la simultaneidad cronológica con respecto al ciclo de la novela existencial fue determinante para que, en primer lugar, esta recibiera una fuerte influencia de aquel y, en segundo término, para que la crítica valorara, erróneamente, la corriente feísta que se adueñó de la narrativa de la época como variante española de las tendencias existencialistas foráneas. Deben suscribirse, pues, las objeciones de G. Roberts a la identificación entre ambas manifestaciones estéticas, aunque el rigor histórico exija una ampliación cronológica de la fecha de 1950, señalada por ella como año en que empieza a decaer el tremendismo [24]: *Con la muerte al hombro,* los relatos de María Ruiz en *El fulgor y la sangre,* de Aldecoa, algún fragmento de *La frontera de Dios,* de Martín Descalzo son ejem-

[24] Cf. *Temas existenciales,* cit., p. 47.

plos (no únicos) de una prolongación en el tiempo de aquellos efectos truculentos que tanto se prodigaron en la novelística de los años cuarenta.

El tremendismo, muy posiblemente, fue la única línea más o menos coherente como tal orientación en la narrativa de la inmediata posguerra, desprovista de un faro iluminador que la alumbrara en su recorrido. Pascual Duarte, de esta forma, tenía un camino virgen sobre el que dejar su impronta: las secuelas (penosas secuelas) del tremendismo, notario privilegiado de la incapacidad de nuestra novela de entonces para elevarse por encima de la plana realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NOVELAS ANALIZADAS

Castillo-Puche, José Luis: *Sin camino* (Barcelona, Destino, 1983).
—: *Con la muerte al hombro* (Barcelona, Destino, 1972).
Celaya, Gabriel: *Lázaro calla* (Madrid, Júcar, 1974).
Delibes, Miguel: *La sombra del ciprés es alargada* (Barcelona, Destino, 1981).
Fernández Flórez, Darío: *Lola, espejo oscuro* (Barcelona, Plaza-Janés, 1977).
Fernández de la Reguera, Ricardo: *Cuando voy a morir* (Barcelona, G. P., 1978).
García Luengo, Eusebio: *No sé* (Barcelona, Anthropos, 1985).
Nácher, Enrique: *Buhardilla* (Barcelona, Destino, 1950).
—: *Cama 36* (Valencia, Gaisa, 1953).
Núñez Alonso, Alejandro: *La gota de mercurio* (Barcelona, Destino, 1954).
—: *Segunda agonía* (Barcelona, Planeta, 1955).
Pombo Angulo, Manuel: *Hospital general* (Barcelona, Destino, 1962).
Suárez Carreño, José: *Las últimas horas* (Barcelona, Destino, 1967).

ESTUDIOS CRÍTICOS

Abellán, José Luis: «La prosa científica en el siglo XX», en José María Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española* (Madrid, Guadiana, 1974), III, 481-519.

Abellán, Manuel L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.
Aduriz, Joaquín: *Gabriel Marcel. El existencialismo de la esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.
Aguado, Emiliano: «El existencialismo y la estética», *RIE*, 7 (ab.-jun. 1949), 163-187.
Alarcos Llorach, Emilio: «La novela de Miguel Delibes», en *Ensayos y estudios literarios* (Madrid, Júcar, 1976), 181-191.
Alborg, Juan Luis: *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958 (I) y 1962 (II).
Alonso, Joaquín María: «Existencialismo y actitudes de contraste», *Estud*, 3 (en.-ag. 1947), 77-134.
Alonso-Fueyo, Sabino: *Existencialismo y existencialistas*, Valencia, Guerri, 1949.
—: «Existencialismo español. Ortega y Gasset, Unamuno y Xavier Zubiri», *Sai*, 7 (en.-jun. 1949), 3-11.
—: *Filosofía y narcisismo. En torno a los pensadores de la España actual*, Valencia, Guerri, 1953.
Alonso de los Ríos, César: *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Magisterio Español, 1971.
Alvar, Manuel: [«Dos temas sin acompañamiento en la novela de postguerra»], en VV. AA., *Novela y novelistas. Reunión de Málaga, 1972* (Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1973), 5-23.
—: «Noventa y ocho y novela de postguerra», en Rodolfo Cardona (ed.), *Novelistas españoles de postguerra* (Madrid, Taurus, 1976), 13-46.
Álvarez Fernández-Cañedo, Jesús: «Tres formas de la novela actual», *Arch*, 7 (1957), 147-169.
Anónimo: «Crisis novelística», *Haz*, 28 en. 1941, 4.
—: «Los libros que se han vendido en España los años 1942-43», *EsMar*, n.° 522 (15 ag. 1944), 15.
—: Reseña de *Nada*, *BH*, 4 (dic. 1945), 703-704.
—: «Tomismo y existencialismo», *Sap*, 2 (trimestre 3.° 1947), 197-203.
—: «Gabriel Marcel en España», *Íns*, n.° 29 (15 mayo 1948), 7.
—: «Jean Paul Sartre en el *Índice*», *Mun*, n.° 446 (21 nov. 1948), 429-430.
—: «Marxismo y existencialismo», *LHo*, n.° 13 (28 en. 1949), 4.
—: «*Con la muerte al hombro*. Una novela que, sin ser pesimista, descubre el alma de unos personajes atormentados por el ambiente», *Español*, n.° 283 (2-8 mayo 1954), 28-31.

—: «Un libro sobre Ortega», *RyC,* 3 (ab. 1958), 321-325.

—: [¿Carlos Talamás Lope?]: «El tema de la libertad en el existencialismo», *LHo,* n.° 17 (25 feb. 1949), 12.

Arroita Jáuregui, Marcelo: «El noventa y ocho, hoy», *LHo,* n.° 7 (17 dic. 1948), 1.

Battaglia, Felice: «Existencialismo y marxismo», *REP,* 33 (sept.-oct. 1950), 13-27.

B[eitia, Eugenio]: «Juan Pablo Sartre, ateo y amoral», *Ecc,* n.° 383 (13 nov. 1948), 11-12.

Benet, Juan: «Una época troyana», en *En ciernes* (Madrid, Taurus, 1976), 85-102.

Benítez Claros, Rafael: «Carácter de la novela nueva», en *Visión de la literatura española* (Madrid, Rialp, 1963), 293-319.

Borau, Pablo: *El existencialismo en la novela de Ignacio Aldecoa,* Zaragoza, La Editorial, 1974.

Boring, Phyllis Zatlin: *Elena Quiroga,* Boston, Twayne, 1977.

Bosch, Rafael: *La novela española del siglo XX,* Nueva York, Las Américas, 1971, II.

Bousoño, Carlos: «Novela española en la postguerra», *RNC,* 19 (sept.-oct. 1957), 157-167.

Bozal, Valeriano: *El intelectual colectivo y el pueblo,* Madrid, Alberto Corazón, 1976.

Bravo, María-Elena: *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra,* Barcelona, Península, 1985.

Buckley, Ramón: *Problemas formales en la novela española contemporánea,* Barcelona, Península, ^{2}1973.

Burunat, Silvia: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975),* Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.

Cardenal, Manuel: «El existencialismo. Nota», *RIE,* 4 (en.-mar. 1946), 113-118.

Carpintero Capell, Helio: «Pensamiento español contemporáneo», en Guillermo Díaz-Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona, Vergara, 1967), VI, 629-673.

Castellet, José María: «Notas sobre la situación actual del escritor en España», en *Notas sobre literatura española contemporánea* (Barcelona, Laye, 1955), 17-27.

—: «Le roman espagnol d'après guerre», *Preuves,* n.° 123 (mayo 1961), 22-25.

Castillo-Puche, José Luis: [Autobiografía literaria], en VV. AA., *El autor enjuicia su obra* (Madrid, Nacional, 1966), 23-37.

—: «La novela», en VV. AA., *Panorama español contemporáneo. XXV años de paz* (Madrid, Cultura Hispánica, 1964), 235-254.

—: «Rasgos existencialistas en la novela española de postguerra», *Ya,* 8 feb. 1986, 27-28.

Castro, Fernando Guillermo de: «Notas sobre Suárez Carreño», *Índ,* n.° 47 (15 en. 1952), 11.

C[ebollada], P[ascual]: «La intolerable resurrección del 98», *EsMar,* n.° 528 (dic. 1944), 11.

Cela, Camilo José: «Dos tendencias de la nueva literatura española», en *Al servicio de algo* (Madrid, Alfaguara, 1969), 21-35.

Ceñal, Ramón: «Existencialismo, moral y revolución en la obra de Jean Paul Sartre», *RFil,* 7 (en.-mar. 1948), 5-47.

Cerezales, Manuel: *José Luis Castillo-Puche,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

Conte, Rafael: «Diez notas sobre la novela española actual», en VV. AA., *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo* (*Atti del Convegno Internazionale di Palermo,* 4-6 mayo 1979, Roma, 1982), 77-87.

Corrales Egea, José: *La novela española actual (Ensayo de ordenación),* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.

Cruz Hernández, Miguel: «La filosofía de Martin Heidegger en el horizonte de nuestro tiempo», *BUG,* 18 (feb.-jun. 1946), 79-96.

—: «Filosofía y estética del lenguaje en Martin Heidegger», *RFil,* 8 (ab.-jun. 1949), 253-277.

Delibes, Miguel: «Notas sobre la novela española contemporánea», *Índ,* n.° 173 (mayo 1963), 9-10.

—: Prólogo a su *Obra Completa,* Barcelona, Destino, 1964, I.

Delp, Alfred: *Existencia trágica. Notas sobre la filosofía de Martin Heidegger,* Madrid, Razón y Fe, 1942.

Díaz, Elías: *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975),* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, [2]1978.

Díaz, Janet Winecoff: «Existentialism in the Novels of Elena Soriano», *HispW,* 47 (mayo 1964), 309-315.

Domingo, José: *La novela española del siglo XX,* Barcelona, Labor, 1973, II.

Dumont-Wilden, L: «Un nuevo *ismo* francés. El existencialismo de Jean Paul Sartre», *Íns,* n.° 3 (15 mar. 1946), 5.

Dyer, Mary Julia: «*L'étranger* y *La familia de Pascual Duarte:* un contraste de conceptos», *PSA,* 44 (mar. 1967), 264-304.

Estop y Puig, Quírico: *Las teorías existencialistas ante la razón y la conciencia humana. Oración inaugural del curso académico 1948-49,* Barcelona, Seminario Conciliar, 1948.

Fernández Figueroa, Juan: «Notas acerca de la novela contemporánea española», *Índ,* n.° 173 (mayo 1963), 10-12.

Fernández Flórez, Darío: «Preceptiva del novelista», *CoLit,* n.° 14 (15 dic. 1950), 12.

—: «Nuestra sociedad y nuestra novela», *EL,* n.° 61 (15 sept. 1956), 1.

Fernández de la Mora, Gonzalo: «Zubiri, apolítico», *RaE,* n.° 10 (mar.-ab. 1985), 224-227.

Fernández de Viana, Félix: Reseña de *El existencialismo es un humanismo, RFil,* 6 (jul.-sept. 1947), 552-557.

Foulquié, Paul: *El existencialismo,* Barcelona, Salvat, 1948.

Fraga Iribarne, Manuel: «Política existencialista», *Esc,* 21 (en.-feb. 1950), 71-80.

Frutos, Eugenio: «La vinculación metafísica del problema estético en Heidegger», *RIE,* 6 (oct.-dic. 1948), 335-342.

—: «El humanismo y la moral de Juan Pablo Sartre (crítica)», *Proel,* prim. y estío 1949, 5-78 (citado por separata).

Gallego Morell, Antonio: «El monólogo interior», en VV. AA., *Novela y novelistas. Reunión de Málaga, 1972,* cit., 121-138.

Garagorri, Paulino: «Una novela existencialista de Jean Paul Sartre», * Íns,* n.° 14 (15 feb. 1947), 2.

García, Félix: «Anomalías», *Ecc,* n.° 24 (15 dic. 1941), 29.

García Rico, Eduardo: «Notas sobre un tiempo confuso», *CpD,* n.° extraord. (dic. 1970), 25-27.

—: *Literatura y política (en torno al realismo español),* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.

García Valdecasas, Alfonso: «Hombre y yo», *Jer,* n.° 2 (1937), 23-40.

Garciasol, Ramón de: Reseña de *La gota de mercurio, Íns,* n.° 106 (15 oct. 1954), 6.

Garmendía de Otaola, A.: *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y de la moral,* Bilbao, El mensajero del Corazón de Jesús, [3]1961.

Gil Casado, Pablo: *La novela social española (1920-1971),* Barcelona, Seix Barral, [2]1975.

Gómez Nogales, Salvador: «Bibliografía, principalmente hispánica, sobre el existencialismo», *Pens,* 10 (ab.-jun. 1954), 196-210.

Gomis, Lorenzo: «Cuestionario para Ricardo Fernández de la Reguera», *AtM,* n.º 79 (15 mar. 1955), 32.

González Alegre, Ramón: «Algunas ideas para un estudio del existencialismo en la poesía española contemporánea», *PEsp,* n.º 42 (jun. 1955), 1 y 8.

González Álvarez, Ángel: «Las dos dimensiones de la existencia en la Filosofía existencial», *RFil,* 4 (ab.-jun. 1945), 255-283.

González Caminero, Nemesio: *Unamuno, I. Trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa,* Santander, Universidad Pontificia de Comillas, 1948.

—: «Panorama existencialista», *Pens,* 4 (oct.-dic. 1948), 387-404.

González-Grano de Oro, Emilio: *El español de José L. Castillo-Puche. Estudio léxico,* Madrid, Gredos, 1983.

González López, Ángel: «El existencialismo de Juan Pablo Sartre», *CriM,* 2 (1 dic, 1948), 558.

Granero, J. M.: «Pío Baroja», *EsMar,* n.º 523 (15 sept. 1944), 12.

Gullón, Germán: Reseña de *Temas existenciales en la novela española de postguerra* (2.ª ed.), *ANEC,* 5 (1980), 216-217.

Gullón, Ricardo: «La generación de 1936», en *La invención del 98 y otros ensayos* (Madrid, Gredos, 1969), 162-174.

Gurméndez, Carlos: «La novela existencial. *No sé.* Un libro español en primera línea», *Índ,* n.º 86-87 (dic. 1955-en. 1956), 13-14.

—: «Eusebio García Luengo. «Recuento de un corazón extremeño». *El País Semanal,* 31 julio 1983, 10-13.

Heidegger, Martin: «¿Qué es Metafísica?», *CyR,* n.º 6 (15 sept. 1933), 83-115.

—: «Hölderlin y la esencia de la poesía», *Esc,* 10 (1943), 163-180.

Herreras, Domiciano: «Carta abierta a Pedro Laín Entralgo. La generación del 98. La deuda estética es cierta; la española, discutible», *Español,* n.º 162 (1 dic. 1945), 16 y 4.

Iglesias Laguna, Antonio: *Treinta años de novela española. 1938-1968,* Madrid, Prensa Española, 1969.

Ilie, Paul: *La novelística de Camilo José Cela,* Madrid, Gredos, [3]1978.

—: *Literatura y exilio interior (Escritores y sociedad en la España franquista),* Madrid, Fundamentos, 1981.

Iriarte, Joaquín: *Ortega y Gasset. Su persona y su doctrina,* Madrid, Razón y Fe, 1942.

—: «Sartre o la filosofía del absurdo», *RyF,* 140 (sept.-oct. 1949), 149-161.

Iribarren, Manuel: «Letras», *Jer,* [n.° 1] (inv. 1936), 122-126.

Iturrioz, Jesús: *El hombre y su metafísica. Ensayo escolástico de antropología metafísica,* Madrid, Pontificia Universitas Gregoriana, 1942.

—: «Abstracciones en Heidegger», *Pens,* 1 (jul.-sept. 1945), 353-357.

—: «Marxismo y existencialismo. Su razón histórica», *ibíd.,* 2 (en.-mar. 1946), 33-51.

Jiménez Madrid, Ramón: *Novelistas murcianos actuales,* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, 53-116.

Jolivet, Régis: *Las doctrinas existencialistas. Desde Kierkegaard a J.-P. Sartre,* Madrid, Gredos, 1949.

Kuiper, V. M.: «Aspectos del existencialismo», *RFil,* 3 (jul.-dic. 1944), 355-384.

Laín Entralgo, Pedro: «Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange», *Jer,* n.° 2 (1937), 164-169.

—: «Quevedo y Heidegger», *ibíd.,* n.° 3 (mar. 1938), 197-215.

—: «El 98 y otras cosas. Carta abierta a un polemista», *Arriba,* 23 dic. 1941, 3.

—: *La generación del noventa y ocho,* Madrid, Diana, 1945.

—: «Los católicos y Ortega», *CHa,* n.° 101 (mayo 1958), 283-296.

Lasagabaster Madinabeitia, Jesús María: *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mímesis al símbolo,* Madrid, SGEL, 1978.

Ledesma Ramos, Ramiro: «Notas sobre Heidegger. *¿Qué es Metafísica?*», *GLit,* n.° 75 (1 feb. 1930), 11; n.° 76 (15 feb. 1930), 13, y n.° 79 (1 ab. 1930), 14.

Legaz y Lacambra, Luis: «Sentido humanista del nacional-sindicalismo», *Jer,* n.° 3 (mar. 1938), 93-112.

—: «Razones y sinrazones de la filosofía existencial», *Español,* n.° 39 (24 jul. 1943), 13.

López Aranguren, José Luis: *La ética de Ortega,* Madrid, Taurus, 1958.

—: «El curso de la novela española contemporánea», en *Estudios literarios* (Madrid, Gredos, 1976), 212-310.

Mancini, Guido: «Sul romanzo contemporaneo», *MSI,* n.° 10 (1965), 246-329.

Marcel, Gabriel: «El existencialismo cristiano», *Íns,* n.° 4 (15 ab. 1946), 7.

Marco, Juan Pablo: «Pequeño periplo en torno al concepto de totalidad», *Jer,* n.º 2 (1937), 149-154.
Marfany, Joan-Lluís: «Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra», *Mar,* n.º 6 (feb. 1976), 29-57.
Marías, Julián: *Miguel de Unamuno,* Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
—: *Ortega y tres antípodas. Un ejemplo de intriga intelectual,* Buenos Aires, Revista de Occidente, 1950.
—: «Presencia y ausencia del existencialismo en España», en *Filosofía actual y existencialismo en España* (Madrid, Revista de Occidente, 1955), 23-49.
—: «La novela como método de conocimiento», en *ibíd.,* 349-376.
—: *El lugar del peligro. Una cuestión disputada en torno a Ortega,* Madrid, Taurus, 1958.
Marquerie, Alfredo: «La novela en este instante español», *RNE,* 1 (mar. 1941), 61-63.
Marra-López, José Ramón: *Narrativa española fuera de España (1939-1961),* Madrid, Guadarrama, 1963.
—: «Los novelistas de la promoción de 1936», *Ín*s, n.º 224-225 (jul.-ag. 1965), 13.
Martín Gaite, Carmen: «Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa», en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (Madrid, Nostromo, 1973), 27-39.
Martín Nogales, José Luis: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa,* Madrid, Cátedra, 1984.
Martínez, Eduardo: «Orientación de urgencia», *ST,* 44 (feb. 1956), 65-69.
Martínez Cachero, José María: *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura,* Madrid, Castalia, 1986.
Martínez Gómez, Luis: *Bibliografía filosófica española e hispanoamericana (1940-1958),* Barcelona, Juan Flors, 1961.
Martínez Menchén, Antonio: «Subdesarrollo literario», en *Del desengaño literario* (Madrid, Helios, 1970), 85-92.
Mayer, Roger Noel: «¿Existe una joven literatura española?», *CCLC,* n.º 33 (nov.-dic. 1958), 53-58.
Mermall, Thomas: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega,* Madrid, Taurus, 1978.
Michel, Paul Henri: «La angelología de Eugenio d'Ors», *Jer,* n.º 2 (1937), 41-57.

Morales, Rafael: Reseña de *Con la muerte al hombro, AtM,* n.° 58 (5 mayo 1954), 25.

Morán, Fernando: *Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española),* Madrid, Taurus, 1971.

Mounier, Emmanuel: *Introducción a los existencialismos,* Madrid, Revista de Occidente, 1949.

Muñoz Cortés, Manuel: «La novela española en la actualidad», en VV. AA., *El rostro de España,* Madrid, Nacional, 1947, 311-378.

Nora, Eugenio G. de: *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, [2]1968 (II) y [2]1971 (III).

Núñez Alonso, Alejandro: «Autorretrato-autoentrevista», *EL,* n.° 75 (22 dic. 1956), 5.

Oltra, Miguel: «Incertidumbre, decisión y Providencia. Notas sobre Existencialismo y Cristianismo», *VyV,* 7 (jul.-sept. 1949), 407-421.

Oromí, Miguel: *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno. Filosofía existencial de la inmortalidad,* Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

—: «Existencialismo por penúltima vez», *CoLit,* n.° 1 (1 jun. 1950), 5.

—: «Escolasticismo ante existencialismo», *ibíd.,* n.° 7 (1 sept. 1950), 1 y 4.

Ortúzar, Martín: «En torno al *Sein und Zeit*», *Estud,* 3 (en.-ag. 1947), 164-184.

Palley, Julian: «Existentialist Trends in the Modern Spanish Novel», *HispW,* 44 (mar. 1961), 21-26.

Pauk, Edgar: *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974),* Madrid, Gredos, 1975.

Pemán, José María: «Este es el Poema de la Bestia y el Ángel», *Jer,* n.° 3 (mar. 1938), 13-32.

Pérez, Quintín: *El pensamiento religioso de Unamuno frente al de la Iglesia,* Santander, Sal Terrae, ¿1946?

Pérez Embid, Florentino: «Breve historia de la revista *Arbor*», *Arb,* 21 (en.-ab. 1952), 305-316.

Pérez Minik, Domingo: «Jean Paul Sartre y el nuevo teatro», *Ìns,* n.° 28 (15 mayo 1948), 8.

—: *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX,* Madrid, Guadarrama, 1957.

—: Reseña de *Obras selectas,* de Fernández Flórez, *ROcc,* 6 (ag. 1968), 231-236.

Pildain y Zapiain, Antonio: *Don Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejías,* Las Palmas, Obispado de Canarias, 1953.
Pintor Ramos, Antonio: «Zubiri y su filosofía en la postguerra», *RyC,* 32 (en.-feb. 1986), 5-55.
Pope, Randolph D.: *Novela de emergencia: España, 1939-1954,* Madrid, SGEL, 1984.
Prjevalinsky Ferrer, Olga: «La literatura española tremendista y su nexo con el existencialismo», *RHM,* 22 (jul.-oct. 1956), 297-303.
Quera, Manuel: «La estela engañosa de Unamuno», *EsMar,* n.° 515 (22 ab. 1944), 4.
Quiles, Ismael: *Heidegger. El existencialismo de la angustia,* Madrid, Espasa-Calpe, 1948.
—: *Sartre. El existencialismo del absurdo,* Madrid, Espasa-Calpe, 1949.
Ramírez, Santiago: *La filosofía de Ortega y Gasset,* Barcelona, Herder, 1958.
Rey, Alfonso: *La originalidad artística de Delibes,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1975.
Roberts, Gemma: *Temas existenciales en la novela española de postguerra,* Madrid, Gredos, ²1978.
Rodríguez Puértolas, Julio: *Literatura fascista española,* Madrid, Akal, 1986, I.
Rubio, Rodrigo: *Narrativa española, 1940-1970,* Madrid, EPESA, 1970.
Sáenz Alonso, Mercedes: *Breve estudio de la novela española (1939-1979)* [*sic*], San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1972.
Sainz Mazpule, Jesús: «De Ortega a Heidegger», serie de artículos publicados en *Haz* entre el 18 de febrero y el 25 de marzo de 1941.
—: «El existencialismo y el catolicismo», *Mis,* n.° 392 (19 ab. 1947), 8.
—: «Acerca del antimarxismo de Sartre», *ibíd.,* n.° 417 (11 oct. 1947), 5 y 3.
—: «¿Es posible un existencialismo cristiano?», *Semana,* n.° 412 (13 en. 1948), sin página.
—: «Jean Paul Sartre en el *Índice», El Alcázar,* 18 nov. 1948, 12.
—: «Cometidos de un existencialismo cristiano», *Esc,* 19 (1949), 141-151.
Sainz de Robles, Federico Carlos: «Eduardo Aunós y la novela contemporánea española», en E. Aunós, *Los viñadores de la última hora* (Madrid, Aguilar, 1952), 11-35.
—: *La novela española en el siglo XX,* Madrid, Pegaso, 1957.
Saiz Barberá, Juan: *Ortega y Gasset ante la crítica. El idealismo en «El Espectador» de Ortega y Gasset,* Madrid, Philosophia, 1950.

Santos, Dámaso: *Generaciones juntas,* Madrid, Bullón, 1962.

Sanz Villanueva, Santos: *Tendencias de la novela española actual (1950-1970),* Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.

—: *Historia de la novela social española (1942-1975),* Madrid, Alhambra, 1980, I.

Saporta, Marcelo: «Entrevistas. Jean Paul Sartre», *Íns,* n.° 32 (15 ag. 1948), 3.

Sastre, Alfonso: «El teatro existencialista de Jean Paul Sartre», serie de artículos en *La Hora,* números 17 al 21 (25 de febrero al 25 de marzo de 1949).

Segundo, Juan Luis: *Existencialismo, filosofía y poesía (ensayo de síntesis),* Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

Senabre, Ricardo: «La obra narrativa de Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1925-Madrid, 1969)», *PSA,* 56 (en. 1970), 5-24.

Sobejano, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido),* Madrid, Prensa Española, [2]1975.

Soldevila Durante, Ignacio: «La novela española actual (tentativa de entendimiento)», *RHM,* 33 (en.-ab. 1967), 89-108.

—: *La novela desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1980.

Solís, Francisco: «Pío Baroja», *EsMar,* n.° 492 (31 mar. 1943), sin página.

Suárez, Laureano: «La filosofía de Ortega ante el peligro del desequilibrio mental de las juventudes universitarias», *Atenas,* n.° 152 (ab. 1945), 99-109.

Talamás Lope, Carlos: «Sobre la filosofía del escándalo», *LHo,* n.° 12 (21 en. 1949), 1.

Torre, Emilio E. de: «José Luis Hidalgo: poeta vital», *HR,* 49 (ot. 1981), 469-482.

Torre, Guillermo de: *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura,* Madrid, Guadarrama, 1968.

Torrente Ballester, Gonzalo: «Los problemas de la novela española contemporánea», *Arb,* 9 (1948), 395-400.

—: *Panorama de la literatura española contemporánea,* Madrid, Guadarrama, 1956.

Troisfontaines, Roger: *El existencialismo ateo de J. P. Sartre,* Alcoy, Marfil, 1949.

Tusquets, Juan: «Ante el existencialismo», *Ecc,* n.° 334 (6 dic. 1947), 14.

Urdánoz, Teófilo: «Boletín de filosofía existencial. En torno al existencialismo en España», *CT,* 70 (jul.-sept. 1946), 116-162.

Valbuena Prat, Ángel: *Historia de la literatura española,* Barcelona, Gustavo Gili, [8]1974, IV.

Valcárcel Kohky, Darío: «Aún y todavía y siempre sobre el existencialismo», *Esc,* 20 (sept. 1949), 195-209.

Valls, Fernando: *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951),* Barcelona, Antoni Bosch, 1983.

Van Praag Chantraine, Jacqueline: «El pícaro en la novela española moderna»; *RHM,* 29 (en. 1963), 23-31.

Vázquez Zamora, Rafael: «Un año de literatura en España. La novela», en VV. AA., *Almanaque de Literatura, 1951* (Madrid, Escelicer, 1950), 23-26.

Vilanova, Antonio: «Suárez Carreño y *Las últimas horas», Destino,* n.° 751 (29 die. 1951), 19-20.

Villanueva, Darío: *Estructura y tiempo reducido en la novela,* Valencia, Bello, 1977.

VV. AA.: Número especial sobre el 98, *Arb,* n.° 36 (en. 1948).

Waelhens, Alphonse de: *La filosofía de Martin Heidegger,* Madrid, CSIC, 1945.

Werrie, Paul: «Jean Paul Sartre y su teatro existencialista», *Arb,* 9 (1948), 589-596.

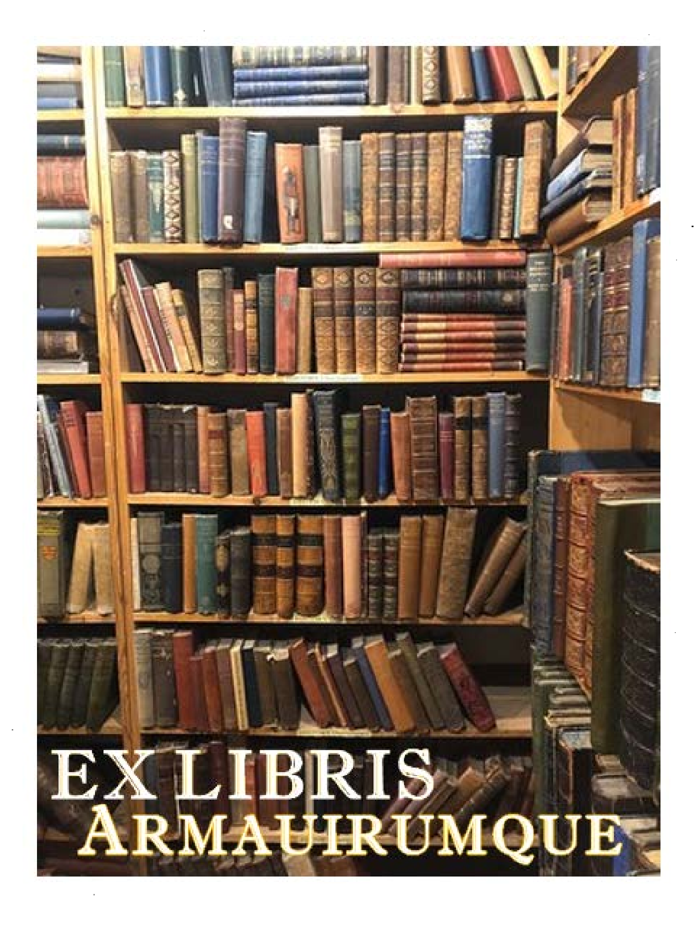
SIGLAS DE REVISTAS

ANEC:	Anales de la Narrativa Española Contemporánea.
Arb:	Arbor.
Arch:	Archivum (Oviedo).
AtM:	Ateneo (Madrid).
BH:	Bibliografía Hispánica.
BUG:	Boletín de la Universidad de Granada.
CCLC:	Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura.
CHa:	Cuadernos Hispanoamericanos.
CT:	La Ciencia Tomista.
CoLit:	Correo Literario.
CpD:	Cuadernos para el Diálogo.
CriM:	Criterio (Madrid).
CyR:	Cruz y Raya.
EL:	La Estafeta Literaria.
Ecc:	Ecclesia.
EsMar:	Estrella del Mar.
Esc:	Escorial.
Español:	El Español.
Estud:	Estudios.
GLit:	La Gaceta Literaria.
HR:	Hispanic Review.
HispW:	Hispania (Wallingford).
Índ:	Índice de Artes y Letras.
Íns:	Ínsula.
Jer:	Jerarquía.
LHo:	La Hora.

MSI:	Miscellanea di Studi Ispanici.
Mar:	Els Marges.
Mis:	Misión.
Mun:	Mundo.
PEsp:	Poesía Española.
PSA:	Papeles de Son Armadans.
Pens:	Pensamiento.
REP:	Revista de Estudios Políticos.
RFil:	Revista de Filosofía (Madrid).
RHM:	Revista Hispánica Moderna.
RIE:	Revista de Ideas Estéticas.
RNC:	Revista Nacional de Cultura (Caracas).
RNE:	Revista Nacional de Educación.
ROcc:	Revista de Occidente.
RaE:	Razón Española.
RyC:	Religión y Cultura.
RyF:	Razón y Fe.
ST:	Sal Terrae.
Sai:	Saitabi.
Sap:	Sapientia.
VyV:	Verdad y Vida.

ÍNDICES

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS


EX LIBRIS
ARMAUIRUMQUE

ÍNDICE GENERAL

SEGUNDA PARTE